

Валентин
Девекин

**НЕ СГОРЕВШИЕ
НА КОСТРЕ**

ГЕНРИХ МАНН

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ

ЭРИХ ВАЙНЕРТ

СТЕФАН ЦВЕЙГ

МЕРИНИГ

АРНОЛЬД ЦВЕЙГ

АННА ЗЕГЕРС

ЛИОН

ФЕЙХТВАНГЕР

ВАЙСКОПФ

ТОМАС МАНН

ТОЛЛЕР

ИОГАННЕС БЕХЕР

ВИЛАИ

БРЕДЕЛЬ

КЛАУС МАНН

ЭГОН ЭРВИН КИШ

ФРИДРИХ ВОЛЬФ



Валентин
Девекин

**НЕ СГОРЕВШИЕ
НА КОСТРЕ**

НЕМЕЦКАЯ
АНТИФАШИСТСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
1933-1945
ГОДОВ

Москва
Советский
писатель
1979

Валентин Николаевич Девекин — автор многих работ о немецких писателях XX века.

В этой книге рассказывается о немецких мастерах культуры в изгнании, а также о писателях антифашистского подполья и о разных формах оппозиционной литературы внутри гитлеровской Германии. Работу отличает публицистическая страстность, рожденная гражданской направленностью избранной темы.

Читатель встретит на страницах этой книги живые портреты Генриха Манна и Стефана Цвейга, Бертольта Брехта и Лиона Фейхтвангера, Томаса Манна и Анны Зегерс, Эрнха Марин Ремарка и Леонгарда Франка, Иоганнеса Р. Бехера и Эрнха Вайнерта, Фридриха Вольфа и Людвиг Рейна, и многих других писателей.

© Издательство «Советский писатель», 1979 г.

*Посвящаю памяти моего отца
Николая Романовича Девекина*

Там, где сжигают книги, в
конце концов сжигают людей.

Г. Гейне

Это — книга о честных, мужественных и талантливых людях. О не склонивших головы. О тех, кто умел смотреть в лицо смерти и не менял своих идеалов на свиную отбивную. О людях, преодолевших страх и житейскую уязвимость перед лицом грозной опасности. Среди них были герои с железной волей, но были и простые смертные, не способные на подвиг. Одни верили в царство божие, другие — в царство прекрасного, третьи — в царство социальной справедливости и прогресса. Всех их — по-разному веривших и по-разному мысливших — объединяло одно всепоглощающее чувство: любовь к Родине. Это искреннее, светлое, горячее чувство дало им силы преодолеть тяжкие испытания и сражаться с Германией за Германию, выступать против немцев за немецкий народ.

Это — повесть о книгах необычной судьбы. О стихах, рожденных в подполье и опубликованных ночью на стене дома или на заборе. О пьесах, улизнувших из тюрем и концлагерей, вырвавшихся на свободу раньше своих авторов. О романах, выношенных в изгнании и переведенных на другие языки прежде, чем были изданы на родном. О переодетых томах, нахлобучивших на себя чужой переплет, чтобы в такой маскировке вернуться на родину. О книгах-бойцах, с ходу штурмующих укрепления врага, и о книгах-партизанах, взрывающих тылы противника. О произведениях, написанных кровью — в переносном смысле слова — и залитых кровью сердца — в прямом. Все эти книги были приговорены к смертной казни через сожжение. Но несправедливый приговор был невластен над ними.

Это — книга об антифашистах и писателях. О немецких писателях-антифашистах, о их правдивом, ярком и неистребимом слове. О слове-призыве, слове-оружии. Шарлатанам не удалось заглушить его визгом пропагандистской шарманки. Палачи не смогли заковать его в кандалы, не смогли вздернуть на виселице. Словно сказочный Феникс не боялось свободное слово пламени костра, возрождаясь в огне к новой жизни. Вот о чем эта книга.

Костер на площади Оперы

10 мая 1933 года было обычным погожим весенним днем, и жители Берлина не предполагали, что уже к вечеру этому дню суждено надолго войти в историю. Вместе с тем оргия, которая разыгралась 10 мая на берлинской площади Оперы, была тщательно продумана и подготовлена. Точно в назначенный час вышли на улицу штурмовые отряды мракобесов. Впереди и по бокам шествовали факелоносцы; зловещий отблеск их факелов тускло освещал коричневые рубахи марширующих. Распевая нацистские песни и военные марши, отряды устремились на площадь Оперы, для участия в одном из самых варварских аутодафе XX века.

После небольшого митинга на площади (в непосредственной близости от Берлинского университета) запылали костры: началось крупнейшее в истории цивилизованного человечества сожжение книг. Участники по одному выходили к костру и бросали в него книгу очередного неугодного писателя, вынося ему свой «приговор»: «За измену немецким фронтовым солдатам я предаю

очищающему пламени книги Эриха Марии Ремарка!» «В огонь его!» — неистовствовал хор голосов. Огню были преданы произведения самых различных авторов: Маркса и Ленина, Гейне и Барбюса, Вольтера и Горького, Эйнштейна и Фрейда, Гашека и Эренбурга и многих современных немецких писателей. Воскрешая худшие дни инквизиции, мракобесие штурмовало незыблемую крепость Культуры.

Честные писатели не раз поднимали свой голос, желая предостеречь немецкий народ от опасности фашизации Германии. Поэтому нацистские сатрапы прибегли к старому и испытанному приему деспотов всех времен, бросив «строптивых» авторов в тюрьму и концлагерь, а их произведения — в «очищающий» костер.

Чтобы расправиться с политическими противниками, фашистам было достаточно пламени, охватившего рейхстаг. Костры же на площади Оперы явились мрачным сигналом; они возвестили о наступлении на все достижения свободного человеческого духа. Эта идеологическая акция была необходима гитлеровцам для кардинальной переоценки духовных ценностей. Такие «обветшалые» понятия, как этика, мораль, гуманизм, стояли на пути развития «нового движения» и мешали распространять «новый порядок» на всю Европу. Их решительно отбрасывали и заменяли понятиями, почерпнутыми из кодекса бандитов и авантюристов. Нацистские головорезы называли свободу не иначе, как «непотребной девкой, отравляющей народ» (*volksvergiftende Hure*), стремление к миру расценивалось как государственная измена, право должно было уступить место произволу, гуманизм — бесчеловечности. Все высокие достижения немецкого гения в области философии и науки, музыки и литературы низводились с пьедестала; зато непомерно вознесена была «воинская доблесть арийца». И в первую очередь презрительному осмеянию подвергли *мышление*, выдвинув вместо него инстинктивное, произвольное стремление и восприятие.

Стремясь замаскировать всю неприглядность подобных «эрзацев», в ход пустили дымовые завесы демагогии. Опираясь громкими словесами о «всемирной общности», о «пламени сердца», о «несокрушимом духе нации», о «высокой исторической миссии Германии» и т. п., ведомство Геббельса имело успех у нетребовательных

слушателей и читателей, ибо такие лозунги освобождали от необходимости думать самому, поощряли леность ума, поднимали обывателя в собственных глазах и требовали лишь преданности и самоотречения. Незнание, невежество, неспособность мыслить самостоятельно — вот что необходимо для того, чтобы обманывать народ и держать его в повиновении. Поэтому фашистские выродки хватались за револьвер, когда слышали слово «культура»; поэтому они испытывали панический страх перед свободным словом:

Ведь слово может разорвать оковы,
Ведь слово может сотрясти сурово
Божественного скудоумья столп¹.

(Перевод А. Голембы)

Вслед за Берлином костры запылали и в других городах. Местные «Комитеты борьбы против антигерманского духа» руководствовались опубликованными списками неугодных книг и проводили сожжение по сценарию, разработанному самим Геббельсом. Специальные глашатаи произносили заученные обвинения, проклиная «нечестивцев». Смердный дым костров окутал всю страну; он ел глаза, застилал перспективу. Грозное марево наводило страх на малодушных, появилось приспособленческое присловье: «Лучше подстроиться, но устроиться». И вскоре газета «Франкфуртер цайтунг» опубликовала холопское послание свежеспеченному канцлеру — «Клятва верности и повиновения», — подписанное 88 немецкими писателями. Так выглядел первый успех нацистской культурной политики; он стал количественным, но не качественным: было много подписей, но очень мало имен.

Не принесла существенного успеха и политика «заигрывания». Например, в ходе «генеральной чистки» Прусской Академии искусств, когда отделение литературы поэтапно «очистили» от таких писателей, как Генрих Манн, Леонгард Франк, Якоб Вассерман, Франц Верфель, Георг Кайзер и некоторых других, нацисты как бы случайно «забыли» видную прогрессивную писательницу Рихарду Хух. Однако семидесятилетняя писательница не

¹ Э. Вайнерт. Избранное. М., Гослитиздат, 1958, стр. 194.

пожелала остаться в фашизированной Академии (места исключенных заняли нацистские барды Йост, Веспер и им подобные) и демонстративно вышла из нее. На официальный запрос Рихарда Хух ответила резким письмом, где, в частности, говорилось: «То, что предписывается нынешним правительством как национальный образ мыслей, не соответствует моему пониманию характера немецкой нации. Унификация, принуждение, brutальные методы, поношение инакомыслящих, хвастливое самовосхваление — все это я считаю не немецким и гибельным».

Еще более широкий резонанс получило страстное выступление О. М. Графа, книги которого не попали в «черный список». Уже на следующий день после берлинского аутодафе Оскар Мария Граф опубликовал в венской «Арбайтерцайтунг» свой протест, перепечатанный затем газетами и журналами многих стран. «Сожгите меня!» — озаглавил писатель свое гневное выступление и закончил его следующими словами: «Тщетно задаю себе вопрос, чем я заслужил такой позор? «III империя» отвергла почти всю весомую немецкую словесность, отреклась от истинно немецкой литературы, изгнала подавляющее большинство выдающихся писателей и сделала невозможной публикацию их произведений в Германии. Невежественные и спесивые конъюнктурные писаки, деспоты, правящие страной, пытаются ныне с безудержным вандализмом истребить в нашем искусстве и в нашей литературе все, что имеет мировую славу, а понятие «немецкий» заменить узколобым национализмом. Таким национализмом, который уже в зародыше подавляет малейший свободолобивый порыв и преследует, бросает в тюрьмы, истязает, убивает или доводит до самоубийства моих товарищей, социалистов по убеждению.

И представители этого варварского национализма, который ничего, ну прямо-таки ничегошеньки не имеет общего с принадлежностью к немецкой нации, осмелились причислить меня к своим «единомышленникам» и занесли меня в свой так называемый белый список, который в глазах всего человечества черен, как совесть его составителей. Нет, этого бесчестия я не заслужил! Вся моя жизнь и все, что я написал, дают мне право требовать, чтобы мои книги были сожжены в чистом пламени

костра, а не очутились в кровавых лапах и грязных умах коричневых бандитов и убийц.

Сжигайте шедевры подлинно немецкого духа! Он так же неистребим, как и ваш позор!»

Особенно неожиданной оказалась для нацистов позиция видного поэта-символиста Стефана Георге, которого они не без некоторых оснований считали своим идейным предшественником. Однако оказалось, что, несмотря на несомненное влияние ницшеанства на творчество Георге, несмотря на его обращение к реакционным националистическим традициям, несмотря на стремление к «мистическому погружению в глубины немецкого духа», поэт представлял себе свое «Новое царство» (так назвал Георге свой последний крупный сборник) совсем иначе, чем «III империю» и «новый порядок» гитлеровцев. Он отклонил государственную премию, предложенную ему Геббельсом, и покинул родину. В декабре 1933 года Георге скончался в Швейцарии, неподалеку от Локарно; в завещании он высказал желание быть погребенным «не в немецкой земле».

И практика «государственных заказов», применявшаяся в дальнейшем, оказалась малоэффективной. Никто из маститых авторов не прельстился этим «пряником». Так, например, после того как гитлеровцы швырнули в костер один из лучших романов Б. Келлермана «Девятое ноября», а самого автора изгнали из Прусской Академии искусств, фашистский министр пропаганды решил, что «кнута» довольно, и, сменив гнев на милость, направил писателю личный заказ на две брошюры. Однако Келлермана не соблазнили ни деньги, ни «высочайшая милость»; он не пожелал поставить свое перо на службу грязному делу. В небольшом городке Вердере писатель с надеждой и тревогой ждал конца смрадной ночи, ведя уединенную жизнь «внутреннего эмигранта».

Оказавшись «среди волков», на некоторое время потерялся Ганс Фаллада, снискавший себе широкую известность и признание как раз накануне нацистского переворота. Стремясь смягчить цензуру, Фаллада вплетал в гриву своему Пегасу угодливые авторские предисловия, а к его хвосту привешивал банально-слащавые концовки в духе добродетельных семейных романов. Однако вскоре писатель понял, что компромисс с «III империей»

заведет его в творческий тупик¹. Уже в романе «Волк среди волков» (1937) неприятие Фалладой фашистской действительности отчетливо проглядывало между строк. Свиристому вою и кровожадности коричневых хищников могла бы позавидовать любая волчья стая. Обращения Пагеля (один из героев романа) к человечности и добру было невыгодным контрастом и звучало несомненным укором «сверхволчьим» нравам, царившим в гитлеровском рейхе.

Фаллада отважился и на большее; он показал в этом романе крах так называемого «кюстринского путча», выставил в весьма неприглядном свете деятельность «черного рейхсвера». Фаллада создал также образ лейтенанта Фрица — единомышленника современных писателю гитлеровцев, — который, совершив немало гнусностей, кончает жизнь самоубийством. Провал путча, бесславная кончина Фрица, призыв к высоким идеалам гуманистики — все это фашистская цензура расценила как проявление явной оппозиции, и первое издание романа «Волк среди волков» было конфисковано. Второе вышло уже в демократической Германии.

Не только «Волк среди волков», но и «Железный Густав» (1938) — очень интересный роман, теперь восстановленный в подлинной авторской редакции, — и некоторые другие произведения Фаллады, написанные в годы господства гитлеровцев, ясно свидетельствовали, что «новый порядок» был ему противен; писатель стремился уйти от него в мир вымысла. Однако протестовать открыто Фаллада не решился. Лишь в 1947 году он написал замечательный антифашистский роман «Каждый умирает в одиночку».

Позиция старейшины немецких драматургов — Герхарда Гауптмана — внешне также выглядела весьма компромиссной. Он принял участие в нескольких официальных церемониях и не осмеливался выступать против бесчинств гитлеровцев, но как художник и гуманист Гауптман глубоко переживал трагическую судьбу своего народа, всей душой отвергая человеконенавистническую теорию и практику нацистов. Антифашистское звучание приобрела его великолепная трагедия «Магнус

¹ Подробнее см.: Борис Сучков. «Лики времени», т. I. М., «Художественная литература», 1976.

Гарбе», впервые опубликованная в 1942 году. Ужасы средневековой инквизиции, попирающей все права человека, вызывают здесь прямую ассоциацию с безжалостным террором инквизиторов XX века. И в стихах, относящихся к тому же времени, Гауптман скорбит о том, что в липкой смрадной тине фашизма гибнет все, чем когда-то славилась Германия¹.

Разумеется, и Фаллада, и Гауптман были далеки от того, чтобы поставить свое перо и свое имя на службу бесчестию делу, несмотря на щедрые посулы ведомства Геббельса. Они не приняли фашистской идеологии и не смыкались с официальной литературой гитлеровской Германии.

Таким образом, не только писатели, эмигрировавшие из «III империи» (этот отряд был самым многочисленным), не только мужественные литераторы, ушедшие в подполье, но и все сколько-нибудь значительные авторы, оставшиеся в Германии, в большей или меньшей степени выдержали суровый экзамен истории, активно или пассивно противодействовали фашизму. Никто из них не капитулировал перед врагом. Вильгельм Пик имел все основания уже в 1938 году сказать: «Мы знаем, что наряду со многими изгнанными из Германии, на родине остались сотни писателей, которые хоть и уступили нажиму и были принуждены стать членами «рейхсшрифтумскамер», но не изменили духу прогресса и культуры». А еще через 9 лет Йоганнес Р. Бехер с гордостью отметил в своей речи на Первом съезде писателей: «Немецкого Кюта Гамсуна не нашлось».

¹ См.: «Терцины», в кн.: «Немецкая демократическая поэзия». М., Гослитиздат, 1955, стр. 394.

Немного истории

Немецкий фашизм пришел к власти в условиях глубочайшего экономического и политического кризиса в стране. Чувствуя себя не в силах обуздать революционную инициативу народных масс, германские монополисты решили уничтожить буржуазные свободы и установить жесткую диктатуру, которая смогла бы, опираясь на террор и демагогию, подавить рабочее движение. Эта фашистская диктатура была призвана помочь империалистам Германии переложить всю тяжесть кризиса на плечи трудящихся. Она содействовала также решению проблемы рынков и «жизненного пространства» за счет порабощения других народов и развязывания новой войны. И наконец, она была обязана предотвратить нарастание сил революции и подготовить военное нападение на Советскую Россию.

Таким образом, «новый порядок» гитлеровцев явился продолжением и дальнейшим развитием реакционной, антинародной политики; он воплощал в себе все пагубные tradi-

ции германской истории¹. Подробно анализируя политическую ситуацию, которая сложилась в начале тридцатых годов в Германии, Альберт Норден указал на тесную связь нацистов с наиболее реакционными и шовинистическими элементами германского финансового капитала, а также кратко охарактеризовал важнейшие причины краха Веймарской республики². Пособниками немецкого фашизма были также крупнейшие мировые тресты, такие, например, как «Стандарт ойл», «Дюпон», «ИТТ» и др. Связь гитлеровцев с американскими и английскими концернами имела весьма однозначную направленность, она помогала «германской реакции установить фашистскую диктатуру в целях подавления демократических сил в Европе и организации агрессивной войны против Советского Союза»³. Отмечая особенности подобной диктатуры в докладе на VII конгрессе Коминтерна, Георгий Димитров охарактеризовал немецкий фашизм как самую худшую разновидность фашизма и назвал его ударным кулаком международной реакции.

Коммунистическая партия Германии сразу же стала в авангарде движения Сопротивления и вела бескомпромиссную борьбу против гитлеровской клики. В тот же день, когда президент Гинденбург объявил о назначении Гитлера на пост рейхсканцлера, КПГ предложила лидерам социал-демократов и профсоюзному руководству призвать рабочих к всеобщей забастовке. Такое мощное, единое выступление германского пролетариата, безусловно, могло спасти республику. Но обюрократившиеся боицы ответили категорическим отказом, заявив, что они желают выждать и проверить, будет ли новый канцлер соблюдать конституцию. То, что такое заявление являлось пустой отговоркой, наглядно подтвердилось их дальнейшим бездействием и холопским угодничеством: руководство СПГ приняло решение о выходе из II Интернационала и поддерживало политику бесноватого фюрера даже после поджога рейхстага, роспуска проф-

¹ См.: Очерки истории германского рабочего движения. Берлин, Академи-ферлаг, 1964, стр. 129 и др.

² См.: А. Норден. Уроки германской истории. М., Государственное издательство иностранной литературы, 1948, стр. 103 и др.

³ Г. Л. Розанов. Германия под властью фашизма. М., изд-во «Международные отношения», 1964, стр. 71.

союзов и незаконного аннулирования 81 мандата коммунистов в рейхстаге¹.

В то время как многие честные социал-демократы рука об руку с коммунистами вступили на путь самоотверженной борьбы за погрязшие принципы свободы и демократии, руководство СПГ запретило своим членам создавать подпольные группы и распространять нелегальную литературу. Беззаветная борьба за интересы рабочего класса, за интересы всего немецкого народа стоила КПГ больших жертв. Многие коммунисты попали в тюрьмы, многие погибли, и все же, несмотря на массовые аресты, несмотря на свирепый террор нацистов, КПГ не прекращала подпольной деятельности. Через год после прихода гитлеровцев к власти в одном из циркулярных писем Гиммлера отмечалось, что КПГ удалось создать во всех округах новое руководство, действующее более умело, чем прежнее, арестованное. Коммунисты превосходно овладели техникой подпольной работы, тайнописи и шифровки, они располагали хорошо функционирующей службой связи, которая причиняла полиции немало хлопот.

По свидетельству В. Пика, КПГ удалось до 1935 года сохранить централизованное руководство подпольными организациями по всей Германии. И хотя число активных членов КПГ понизилось в 1935 году до 60 тысяч, а условия подпольной работы стали крайне тяжелыми, коммунисты все же издавали в этот период свыше 30 нелегальных газет, большинство которых выходило два раза в месяц, а центральный орган партии — «Роте фане» — издавался регулярно три раза в месяц, тиражом в 60 тысяч.

Большой поддержкой для германской компартии явились решения VII конгресса Коминтерна, состоявшегося в июле — августе 1935 года в Москве. Руководствуясь его решениями, КПГ провела осенью того же года в Брюсселе свою партконференцию, на которой наметила пути дальнейшей борьбы. В связи с арестом Эрнста Тельмана конференция избрала председателем КПГ Вильгельма Пика.

Летом 1936 года, когда испанские фашисты, инспирируемые Гитлером и Муссолини, подняли антинародный

¹ На выборах в рейхстаг 5 марта 1933 года коммунисты, несмотря на террор гитлеровцев, получили 4,8 миллиона голосов.

мятеж, КПГ обратилась к немецким патриотам с призывом поддержать борцов демократической Испании, сражающихся против Франко. Тысячи честных немцев откликнулись на этот призыв, справедливо рассматривая борьбу против Франко не как частное дело испанцев, а как общее дело всего передового и прогрессивного человечества.

В создании интернациональных бригад проявилась международная солидарность трудящихся. Число добровольцев возросло настолько, что вместо одной интербригады было организовано пять. Немецкие добровольцы объединились в три батальона и дали им имена героических борцов-антифашистов — Эрнста Тельмана, Эдгара Андре, Джона Шера. В этих батальонах были и коммунисты, и социал-демократы, и беспартийные — всех их объединила всепоглощающая ненависть к фашизму. В тяжелых боях они продемонстрировали исключительную боеспособность и высокую дисциплину. Многие из них пролили свою кровь во имя грядущей победы над силами мирового фашизма. Благородная миссия немецких добровольцев в Испании сыграла значительную роль в разворачивании антифашистской борьбы и в самой Германии, и в кругах немецких эмигрантов.

Недостойная политика псевдоевмешательства таких стран, как Англия, США и Франция, позволила войскам Франко, которых поддерживали немецкие военно-воздушные силы и итальянские дивизии (фюрер и дуче не остановились перед открытой интервенцией), одержать кровавую победу. Это преступление было только звеном в цепи злодеяний фашистов. «Аишлюс» Австрии, захват Судетской области и, наконец, оккупация всей Чехословакии, а также ряд внутригерманских мер (перевод промышленности на рельсы военной экономики, введение всеобщей воинской повинности и т. п.) ясно показывали, куда идет «III империя». Активность гитлеровцев облегчалась так называемым Мюнхенским соглашением, которое предоставляло им свободу действия.

Вторжение немецких войск в Польшу развязало вторую мировую войну. Вероломное нападение на СССР окончательно разоблало германский фашизм в глазах всего мира. Перед КПГ, перед всеми силами Сопротивления встала ответственная задача: разъяснить преступный характер империалистических устремлений Герма-

нии и вызвать в массах противодействие этой разбойничьей войне.

В подготовке нацистами новой войны, помимо интенсивного роста вооружений, дипломатических махинаций и открытой агрессии, значительное место занимала идеологическая обработка масс в соответствующем духе. Видная роль отводилась тут литературе, искусству и периодической печати. Быстро закончив политическую унификацию, гитлеровцы перешли к унификации в области литературы и искусства. Под руководством ярых расистов Геббельса и Розенберга были созданы цензурные и литературные организации, в задачу которых входила борьба против «засорения» немецкого искусства, осуществление контроля за деятельностью литераторов, драматургов, сценаристов, художников и артистов. Только произведения, получившие ярлык «*künstlerisch und staatspolitisch wertvoll*», сохраняли право на существование.

Периодические издания были почти полностью унифицированы, зарубежную печать нежелательного направления запретили, слушание иностранных радиопередач каралось тюремным заключением. Если прибавить к этому поощрение доносов и усиленную систему шпионажа, то перечень мероприятий, которые способствовали «расцвету немецкого духа» и ограждали его от опасных влияний, можно считать, в основном, полным. Все сопровождалось шумихой, рекламировавшей подъем «истинно немецкого искусства». Однако никогда еще за всю многовековую историю немецкой литературы в ней не появлялось такого количества бездарных, убогих, косноязычных и аморальных произведений, как в период «третьего рейха». Фашистские писатели, как будет показано ниже, не смогли добиться ни одного мало-мальски значительного успеха ни в одном жанре. Лейтмотивом их литературной страпни, который с настойчивостью капли, долбящей камень, звучал и повторялся то в одном, то в другом произведении, был девиз, начертанный над лагерями гитлеровской молодежи: «Мы рождены, чтобы умереть за Германию». Этот яд из года в год отравлял сознание немецкого народа и, в первую очередь, молодежи, которая уже в своих детских книжках читала: «Батарей, огонь!» — и видела на рисунках мчащиеся в атаку танки.

Страницы этой продажной писанины — самые постыдные в истории литературы немецкого народа.

Под чужими небесами

Книги горели. Инквизиторы вымещали на них свою злобу: ведь авторы были (в большинстве своем) вне пределов досягаемости. Умы и таланты покидали фашистскую Германию; одни — чтобы не стать пассивными соучастниками преступлений, другие — чтобы на чужбине поднять стяг борьбы за свою родину. Тысячи немецких эмигрантов растеклись по всему миру; среди них были сотни писателей.

Фигура писателя-эмигранта явление отнюдь не новое в многострадальной истории немецкой литературы. У истоков его стоит такой колоритный талант, как Ульрих фон Гуттен. Его дерзкое — «Я отважился!» — прогремело по всей Европе XVI века. Печальная кончина в чужих краях стала уделом Гуттена. Четверть века провел в эмиграции Генрих Гейне; ему тоже не было суждено вернуться в Германию. Между Гейне и Гуттенем десятки славных имен, не пожелавших согнуться перед «немецким убожеством», посмеявшихся послушаться карликовых владык многочисленных княжеств раздробленной Германии;

Шнллер и Гердер, Виланд и Шубарт названы здесь лишь для примера. Георг Бюхнер кончил свои дни в Швейцарии.

Заметно усилился поток вынужденных эмигрантов после революции 1848 года (Георг Гервег, Фердинанд Фрейлиграт, Готфрид Кинкель и другие). Ирония судьбы проявилась, в частности, в том, что даже Гофман фон Фаллерслебен, автор известной «Песни немцев» (1841), разделил печальную участь изгнанников. Шовинисты превратили его песню в национальный гимн («Германия, Германия превыше всего...»), а самого автора вынудили вести жизнь скитальца. В этом широком процессе эмиграции писателей, философов, композиторов нашли свое выражение основные черты истории Германии, со слабостью ее народных движений, силой реакционных элементов и резко выраженным национализмом.

Однако то, что произошло в тридцатые годы нашего века, по своим размерам значительно превосходило все предыдущее. Разница была не только количественной, но и качественной. Раньше уезжали отдельные писатели; иногда (например, после революции 1848 года) целая группа, теперь же из страны выехала почти целиком «вся литература». И в этом утверждении нет преувеличения.

Единицы замкнулись в гордом одиночестве «внутренней эмиграции», немногие писали для «ящиков письменного стола», отважная когорта писателей ушла в подполье, но основная масса авторов уехала за границу. Подлинно национальная литература оказалась за пределами Германии; в стране процветали официально признанные эрзацы.

Еще никогда два лагеря в немецкой литературе не выступали так отчетливо! Лагерю продажных писак, помогавших фашизму вершить его черное дело, противостоял лагерь писателей-патриотов, сражавшихся под чужими небесами или в подполье за то, чтобы над Германией засияло солнце свободы. Многие из них смотрели на свое перо как на штык; их книги отважно вели бой с чумной идеологией нацистов. В целом борьба немецких писателей-антифашистов спасла в эти годы честь немецкой литературы.

Сейчас фраза: писатель нмьрек эмигрировал из гитлеровской Германии — звучит довольно просто; она ото-

двинута от нас десятилетиями спокойной мирной жизни. Однако осуществить подобный замысел в те тревожные годы было весьма нелегко. У большинства имелась семья, квартиры или домики, привычное обеспеченное существование, друзья и коллеги. Бросить все, уехать куда глаза глядят? Бросали, уезжали. Не малый риск был пересечь границу, а вскоре это стало почти невозможным. Риск не отпугивал, но действовать приходилось умело и решительно. Вот уже на следующий день после поджога рейхстага ничем не примечательное семейство налегке (багаж привлек бы внимание) отправляется в Прагу. Буравящий взгляд пограничников не обнаружил ничего подозрительного, дежурный патруль штурмовиков не «унюхал государственной измены» — и вот Бертольд Брехт, Елена Вайгель и их сын уже на чешской земле. В полупустом поезде Мюнхен — Цюрих едет respectable актриса со своей дочуркой. До чего же беспечны женщины; в такое беспокойное время отправиться на отдых в Швейцарию! Таможенник с явным неодобрением отдает Ли Вайнерт ее паспорт, не долистав его до конца¹. Не всем это так легко сходило с рук. Задержанных отправляли в концлагерь. Лазеек становилось все меньше и меньше.

...Величественны зимние Альпы. Особенно когда на заснеженных склонах играют блики мартовского солнца. Прозрачный воздух жадно впитывает в себя ароматы весны. Однако непередаваемая прелесть пробуждения природы несколько не занимала одинокого лыжника, который с небольшим рюкзаком за плечами стремительно продвигался по глухим горным тропам. Он шел размашистым шагом, уверенно и даже лихо преодолевая спуски. Настороженность и напряженность исчезли в нем только тогда, когда никем не замеченный он пересек швейцарскую границу; Германия осталась позади. Вероятно, многие удивились бы, узнав в этом «альпинисте поневоле» Фридриха Вольфа.

Да и эмиграция Людвиг Ренна была столь же «романтической». Его арестовали сразу же после поджога рейхстага фашистами. Писателю предъявили обвинение в «государственной измене»; суд приговорил его к двум

¹ В конце стояла виза, свидетельствующая о посещении Советского Союза.

с половинной годам тюрьмы. По истечении срока Людвиг Ренн выпустили на свободу, но отказали ему в паспорте, чтобы воспрепятствовать тем самым возможному побегу за границу. Нацисты вновь пытались переманить именитого автора на свою сторону; теперь в роли искусителя выступил Геббельс, но и он успеха не имел. В дальнейшем Людвиг Ренн связался с подпольной антифашистской организацией, которая помогла ему бежать в Швейцарию. Чуть брезжил рассвет, когда мужественный антифашист добрался до Боденского озера и пересек его на лодке.

Дважды нелегально переходил швейцарскую границу Эдуард Клаудиус. Отсидев три года в одной из берлинских тюрем (Шпандау), Петер Каст (псевдоним Карла Прайснера) не стал дожидаться дальнейших репрессий и тайно пробрался горными тропинками в Чехословакию. И уж совсем легендарным был побег Ганса Баймлера из такого «образцового» концлагеря, как Дахау. Побег из тюрем и лагерей случался в гитлеровской Германии не часто, но все же иногда они удавались, наглядно показывая, что фашизм оказался не в состоянии полностью задушить силы Сопротивления. Нет, уйти в эмиграцию было совсем не просто. Проще было остаться и молчать, еще проще — «подстроиться, чтобы устроиться». Но, к чести немецкой литературы, приспособленцев в ней можно было пересчитать по пальцам.

Однако переход границы был только началом, преодолением первой, но, увы, не последней трудности. Эмигрант без пухлого бумажника, да часто еще с «опасной» репутацией, являлся нежеланным гостем. С временными документами, с временным и весьма убогим жильем, с частыми скитаниями и непрестанной неуверенностью в завтрашнем дне — он чувствовал себя действительно инородным телом в чужой стране. Над многими довлела угроза расправы. Агенты гестапо шныряли по Европе. Их щупальца доставали даже до Лиссабона; именно там был вторично задержан Бертольд Якоб (псевдоним, настоящая фамилия — Бертольд Соломон); его тайно увезли в Германию и казнили¹.

¹ До этого (в марте 1935 года) Бертольда Якоба похитили из Базеля, но швейцарское правительство заявило энергичный протест, и гитлеровцам пришлось вернуть похищенного.

Опасность резко возросла, когда полчища фашистов стали захватывать одну страну за другой. В Голландии в их лапы попали Фриц Гейман и Георг Герман, обоих удушили в газовых камерах Освенцима; в Венгрии был арестован и казнен Вальтер Бертрам; Карла Шнога¹ схватили в Люксембурге и отправили в Дахау. Осенью 1940 года на английском корабле, торпедированном немецкой подводной лодкой, погибло несколько немецких антифашистов, в том числе Рудольф Олден. Карл Эйнштейн кончил жизнь самоубийством при вторжении гитлеровцев во Францию; так же поступил Вальтер Беньямин после неудачной попытки перейти франко-испанскую границу. Сразу же после начала второй мировой войны многие эмигранты были интернированы и оказались за колючей проволокой. В одном из таких лагерей, во Франции, совершил самоубийство Вальтер Газенклевер². И все эти горести и беды эмигрантской жизни перекрывались той самой сильной, почти чудовищной болью, о которой писал Иоганнес Р. Бехер в стихотворении «Больней всего».

Эта боль угнетала и тех, кто избежал цепких лап нацистов. Она сокрушила таких выдающихся писателей, как Стефан Цвейг, Эрнст Толлер, Курт Тухольский, Эрнст Вайс. Не найдя от нее противоядия, они добровольно ушли из жизни.

Да, годы изгнания не были легкими ни для кого. Для многих это был тяжкий крест. И если антифашистская акция того или иного писателя, художника, музыканта ограничивалась «всего лишь» уходом в эмиграцию, то и тогда он заслуживал уважения.

Эмигранты-писатели рассеялись по всему белу свету, «меняя страны чаще, чем башмаки». Некоторые из них перестали выступать в печати, угнетенные трудной борьбой за существование (Петер Мартин Лампель, Максимилиан Шеер). Другие потеряли «чувство локтя» и впали в депрессию. Среди одиночек были и борцы; термин

¹ Карл Шног пользовался псевдонимами — Чарли фом Турм, Карл Коблентц, Том Пальмер, Коришляг, Антон Эмеренцер, Эрнст Хут.

² Этот трагичный случай описан Л. Фейхтвангером в его книге «Дьявол во Франции», первая редакция которой называлась «Недоброжелательная Франция» (Мексика, 1942). В 1941 году книга вышла в США в переводе — «The Devil in France».

«Ein-Mann-Resistance», введенный Ульрихом Бехером, очень метко выражал этот антифашизм одиночек.

Однако в большинстве своем бойцы старались объединиться. В некоторых странах организовались писательские группы; наиболее значительные из них были в СССР, Франции, Чехословакии, США, Мексике, Палестине, Голландии и Англии. Самыми влиятельными были объединения немецких писателей в Советском Союзе и во Франции, а затем в Мексике. После капитуляции французской армии писатели-антифашисты бежали из «недоброжелательной Франции» в США, Мексику, СССР, некоторые ушли в маки. Еще раньше распались чешский и голландский центры; часть уехала за океан, некоторые в Палестину.

Важную роль в консолидации сил сыграли Международные конгрессы писателей в защиту культуры. Они проводились трижды — в 1935-м, 1937-м и 1938 годах. На конгрессах царила рабочая дружеская атмосфера; свободный обмен мнений, страстные дискуссии, выработка четких рекомендаций очень способствовали этому. Первая встреча состоялась в конце июня 1935 года в Париже, на ней присутствовали писатели 37 стран; особенно представительными были советская, французская и немецкая делегации¹. Почти во всех выступлениях подчеркивался *гуманистический* характер антифашистской борьбы. Мракобесию фашизма противопоставлялась вера в торжество человечности и разума. Провозглашение самого высокого гуманизма ведущим принципом антифашистской борьбы стало широкой платформой, объединившей многих деятелей литературы и искусства. Подавляющее большинство выступлений освещало самые различные политические и экономические проблемы защиты культуры (И. Р. Бехер, А. Зегерс, А. Курелла, Г. Мархвица, Б. Узе). Брехт также признал, что наступление на фашизм неотделимо от борьбы против империализма. Правда, Роберт Музиль в своем выступлении пытался охарактеризовать культуру как область, не связанную с политикой, но подобные декларации были единичными.

Значительное место в работе конгресса заняли дис-

¹ В составе немецкой делегации были Бехер, Брехт, Вайнерт, Зегерс, Керр, Киш, Леонгард, Г. Мани, К. Мани, Мархвица, Петерсен, Узе, Фейхтвангер, Л. Франк и другие.

куссии об отношении к классическому наследию и о роли исторического романа (И. Р. Бехер, Г. Мани, Л. Фейхтвайгер). Во многих выступлениях получили широкое признание успехи культурного строительства в СССР, значительные художественные достижения советской литературы, ведущая роль Страны Советов в борьбе за мир и социальную справедливость. На конгрессе было учреждено Международное объединение писателей в защиту культуры и избрано бюро этой организации, в которое вошло 112 писателей, в том числе 13 немецких. Бюро возглавлял президиум — Р. Роллан, А. Барбюс, М. Горький, Б. Шоу, Г. Мани, Т. Мани, Э. Форстер.

Второй Международный конгресс писателей проходил в сражающейся Испании. Он открылся в Валенсии, был продолжен в Мадриде и Барселоне, заключительное заседание состоялось в Париже. Эта встреча носила более суровый характер. В шум дискуссий подчас врвался гул орудий. Некоторые участники прибыли на конгресс прямо с поля боя. С яркой речью выступил перед собравшимися Людвиг Рени, исполнявший тогда обязанности начальника штаба 11-й интернациональной бригады: «Я приветствую конгресс от имени немецких писателей, воюющих в Испании против фашизма. Я приветствую конгресс и от имени всей 11-й интербригады, я убежден, что бойцы других интербригад, с которыми я не имел возможности поговорить, от всего сердца присоединятся к моему приветствию.

Мы, писатели, сражающиеся на фронте, отложили перо в сторону, ибо мы хотим не писать историю, а творить ее. Именно это стремление привело сюда нашего старого друга генерала Лукача, наших коллег Альберта Мюллера и Ральфа Фокса. Во имя правого дела отдали они свои жизни, во имя правого дела многие другие пролили здесь свою кровь.

Кто из вас, сидящих в зале, желает взять мое перо? Кто хочет стать собратом моих идей, пока я держу винтовку? Смотрите, я дарю вам его, но этот подарок не сулит развлечения, а накладывает священную обязанность. И называется она: все силы против фашизма! Все для Народного фронта! Все для единства народов! Все для поддержки идей, враждебных войне! Это говорим вам мы, люди военные, солдаты. Ведь война, в которой мы участвуем, для нас не радость, не самоцель, войну нам

надо преодолеть. И поэтому мы просим вас: боритесь за наши идеи, сражайтесь словом, пером, кто чем хочет. Но сражайтесь!»

Свою речь Людвиг Ренн закончил на испанском языке: «У вас, мои испанские друзья, прошу прощения за то, что выступал на немецком языке. Хотя гитлеровская Германия и лишила меня гражданских прав, я все же остался немцем и продолжал писать по-немецки. Но я счастлив, что могу сейчас от всего сердца сказать вам, что мы, бойцы интербригад, любим испанский народ и клянемся, что будем сражаться против фашизма до победы, до нашей победы!»

Свыше 80 писателей из 28 стран приехали в Испанию на конгресс, который, по словам другого участника боев — Вилли Бределя, «не был конгрессом долгих теоретических дискуссий, не был конгрессом, обсуждающим абстрактные проблемы, а стал конгрессом единодушного осуждения фашистских злодеяний и единодушной готовности поддержать испанский народ в его борьбе за свою культуру и за свою свободу». Участники конгресса приняли резолюцию, которая призывала мобилизовать все силы и средства для борьбы против фашизма и войны.

Примерно через год в Париже собрался Третий Международный конгресс писателей. Председательствовал Теодор Драйзер, из немецких делегатов в прениях участвовали Анна Зегерс, Эрнст Толлер, Рудольф Леонгард. Письменное приветствие конгрессу прислал Томас Манн. Он выразил в нем свои «глубокие симпатии к освободительной войне испанского народа». С отчетным докладом о деятельности секции Международного объединения писателей в защиту культуры выступил Луи Арагон. Конгресс проходил под знаком растущего сопротивления фашизму и солидарности с жертвами гитлеровской агрессии. В целом все три конгресса активно содействовали сплочению писателей-антифашистов во всем мире и оказали известное влияние на дальнейшее развитие социалистической литературы во многих капиталистических странах.

В тяжкие и кровавые годы второй мировой войны писательские контакты стали значительно слабее. Военные успехи гитлеровцев удручающе действовали на многих эмигрантов. В тот трудный период проявил замечательные боевые качества антифашистский центр в Советском

Союзе. Кульминацией его успешной деятельности было создание Национального комитета «Свободная Германия». Национальный комитет был провозглашен на широкой антифашистской конференции, состоявшейся в июле 1943 года в подмосковном городе Красногорске. Президентом Национального комитета стал Эрих Вайнерт, среди членов были В. Пик, В. Ульбрихт, В. Бредель, Ф. Вольф, И. Р. Бехер и другие.

И в Мексике в том же году был учрежден Латиноамериканский комитет «Свободная Германия», который возглавили Людвиг Рени, Пауль Меркер, Александр Абуш и др. Эта антифашистская организация, солидарная в важнейших вопросах с Национальным комитетом «Свободная Германия», оказывала большое влияние на эмигрантские круги и население в Америке, Австралии и Южной Африке. Оба комитета родились благодаря успешному и последовательному проведению политики Народного фронта. Особенно заметно это проявилось в Латиноамериканском комитете, сплотившем вокруг себя не только коммунистов и социал-демократов, но и многих буржуазных демократов, литераторов, ученых, служителей церкви.

Последовательная антифашистская деятельность обеих организаций, активные выступления в печати и по радио, непосредственное участие в боях с гитлеровскими захватчиками (Ф. Вольф, В. Бредель, Э. Вайнерт и другие) поднимали дух отчаявшихся, побуждали к борьбе нерешительных и вселяли во всех бойцов широкого Народного фронта веру в конечную победу. Веру в то, что они скоро увидят над собою небо свободной Германии.

Рождение в бою

Среди писателей, уехавших из фашистского рейха, были и начинающие авторы. Их имена еще ничего не говорили рядовому читателю, их литературный стаж, а подчас и жизненный опыт были ничтожно малы. Как писатели они родились в чужих краях. Э. Клаудиус, Куба, С. Хермлин, М. Циммеринг, Г. Циннер, Ф. Эрпенбек получили известность лишь впоследствии. Их «литературная учеба» проходила в суровых условиях, их творчество вызревало в упорной борьбе.

Чехословакия стала первым приютом для девятнадцатилетнего *Курта Бартеля*. Дед его — ветеран немецкого рабочего движения, — умирая, сказал: «Три вещи в мире я ненавижу пуще чумы: мух, попов и фашистов». Эти предсмертные слова надолго запомнились внуку. Член социал-демократической молодежной организации, Куба (так сократил поэт свое имя и свою фамилию) не захотел подстраиваться к «новому порядку» нацистов и покинул родину. Именно в Чехословакии крепло и развивалось поэтическое дарование Кубы. Стихи его воспева-

ют природу и быт страны, давшей ему убежище, стойкость чешских патриотов, не желающих покориться фашистской нечисти, опасную и многотрудную жизнь эмигранта («На дворе темнеет рано...», «Богемская весна», «Снег снова выпал в марте...», «Мобилизация», «Колокола святого Вита», «Ночь без постели»).

Узнав о том, что рабочие Вены взялись за оружие, Куба пешком отправляется в Австрию. Занять свое место на баррикадах юный поэт не успел: преданные социал-демократическими бонзами шуцбундовцы потерпели поражение. Чтобы не попасть в лапы карателей, Кубе пришлось перейти югославскую границу. Он сделал для себя важные выводы из венских событий; с этого момента Куба сблизился с коммунистами. Вернувшись в Чехословакию, поэт в полном смысле слова сражается за двоих: под вымышленным именем (Эгон Давид) он выполняет серьезные партийные задания, переправляет немцам нелегальную литературу и помогает крепить связь антифашистских эмигрантов с подпольщиками в Германии. Под своим литературным псевдонимом он успешно сотрудничает в пражской «Роте фане», руководит агитпропгруппой «Ротер штерн», а затем организывает вместе с Лун Фюрнбергом большой театральнo-пропагандистский коллектив «Новая жизнь», объединивший в себе агитпропгруппы «Ротер штерн» и «Ротер зендер». «Новая жизнь» выступала с антифашистской программой в Праге и, главным образом, в Судетской области; наряду с театральным коллективом «Эхо слева» она пользовалась большой популярностью. Надо сказать, что и «Новая жизнь» и «Эхо слева» прочно опирались на опыт немецких рабочих самодеятельных групп, получивших особенно широкое развитие в годы Веймарской республики.

И Куба, и несколько более опытный Фюрнберг понимали, что конкретные и многочисленные проблемы национальной и социальной борьбы нельзя охватить только малой формой. Разумеется, сатирические сценки, запоминающиеся сонги, демаскирующие врага, бодрая выходная или заключительная песня, которую подхватывал весь зал, оказывали свое воздействие на публику, но это было лишь полдела. Требовалась пьеса-обозрение, полнометражное политическое ревю, вроде вольфовского «Крестьянина Бетца», способное охватить значительный комплекс вопросов, постепенно и доказательно подвести

зрителя к правильным выводам. Куба приступает к созданию такого ревю; он хочет показать в нем великую историческую роль Октябрьской революции в России, осуществившей надежды и мечты революционных трудящихся масс всего мира. Реализовать свой творческий замысел ему не удалось: орда фашистов вторглась в Чехословакию. С покрашенными волосами, с поддельными документами Куба тайно переходит польскую границу. Начинается новая полоса скитаний.

Подними свой ворот, брат мой!
Руки глубже сунь в карманы!
Пусть искать ищейки станут —
много есть дорог, о брат мой!

Ветер мчит тебе навстречу.
И в осеннем небе мгlistом
кружатся, танцуя, листья...
Брат, шагай,
мечтай, о брат мой!

Ты еще вернешься к бою
и к большим делам на свете.
Пой, шагая, чтобы ветер
отступил перед тобою.

В грязь дорога превратилась.
Ветер шарф твой развеивает.
Капля по щеке скатилась —
не слеза, а дождевая.

Тем, кто правды захотелн,
нет на родине приюта.
Для рабов — дома, постелн...
Для свободных — ветер лютый

и дороги — их ведь много!
Да и тут — собаки лают.
Да и тут шпики шныряют,
чтобы охранять дорогу.

Подними свой ворот, брат мой!
Руки глубже сунь в карманы!
Пусть искать ищейки станут —
много есть дорог, о брат мой!

(Перевод В. Сикорского)

Польша, затем Швеция и, наконец, Лондон; в Англии Куба нашел себе новое пристанище. Родина Шекспира и Бернса, Байрона и Шелли неласково встретила Кубу.

Чтобы не умереть с голоду, он был вынужден батрачить в Южном Уэльсе. После изнурительного дневного труда Куба, жертвуя часами ночного отдыха, пишет стихи. Именно здесь, в Англии, возникли первые фрагменты «Поэмы о Человеке», принесшей поэту впоследствии широкую известность. Вскоре Куба как «нежелательный иностранец» оказался за колючей проволокой лагеря для интернированных. Трудные испытания не лишили поэта бодрости и оптимизма; он твердо верил в грядущие светлые дни и стойко переносил превратности судьбы. В бараках, за колючей проволокой он в течение почти двух лет пишет стихи («Лагерное утро», «Пой на ветру», «Письмо из лагеря») и фрагменты своей знаменитой поэмы.

В 1941 году Кубу выпустили: Лондон, уже испытавший на себе разрушения, нуждался в каменщиках и малярах. Дни снова проходили в упорном труде, а ночи в поэтическом творчестве. Все грандиознее вырабатывается новая поэма. Уверенно слагаются песни о трудном прошлом и светлом будущем Человека, песни о войне и мире, песни о бойцах-патриотах и о презренных бандитах-захватчиках:

Два рода песен есть,
разученных тобой:
одна ведет на бой,
другая — на разбой.
В одной — народный ум, веселый, трудовой,
другая учит лишь шагистике одной —
шагать!
Куда шагать?
Нуждою рождена
та и другая песнь.
Поет про хлеб одна,
в другой — о хлебе есть.
Здесь — есть, там — жрать,
грабастать и хватать.
Здесь — право жить,
бороться, восставать.

(Перевод С. Кирсанова)

Становление Кубы в высшей мере типично для многих, кто прошел путь от рабкора до признанного автора. Специфика же проявилась в том, что как поэт он родился в боях, в той напряженной схватке, где жизнь его не раз висела на волоске. Это существенно определило осо-

бенности стихов чешского и английского циклов и влияло на долгий процесс вызревания «Поэмы о Человеке». Пролетарский интернационализм стихов Кубы осознан и страдан бойцом, исколесившим в годы изгнания пол-Европы. И когда в «Приветствии к чехам» он вспоминает Гуса и Жижку, Мюнцера и «Союз Башмака», чувство братской солидарности с этим свободолюбивым и стойким народом звучит и как дань традиции, и как движение души бойца в смертельной схватке с гитлеровцами:

Нет, братья! Огнем разделить нас нельзя,
Ни злобой, ни подлым наветом.
И кто мы друг другу — враги иль друзья,—
Пусть спросят у мертвых об этом.

(Перевод Л. Гинзбурга)

Уже во многих поэтических образах чешского цикла ощущается почерк автора «Поэмы о Человеке»; уже в этих ранних стихах мы чувствуем страстность, призывность поэтического темперамента Кубы. Без них, возможно, и не было бы таких глав, как «Восстание» и «На помощь, Род Людской!». Бессонные думы скитальца угадываются в сарказме, обличающем мюнхенское предательство, а пот изнурительных трудовых будней в Англии оставлял солоноватый привкус на строках главы «Трудно расти». Неистребимая вера лирического героя в человека, в победу правого дела, повседневный бой во имя этой победы — вот что ясно ощутимо в творчестве Кубы периода эмиграции.

Юный каменщик Эдуард Шмидт из бедной пролетарской семьи рано узнал, почем фунт лиха. Однажды ему захотелось поведать миру о тяжелой жизни строительных рабочих. После долгих мытарств юноша попал наконец в редакцию местной коммунистической газеты. Так он стал рабкором. Подметив в нем искру божью, пареньком заинтересовался Ганс Мархвица. Но тут сказал свое веское слово экономический кризис. Оставшись без работы, юноша решает попытать счастья за границей. Швейцария, Австрия, Италия, Франция — везде убеждается он, что трудовому люду живется несладко. В 1932 году он вновь в Германии и здесь вступает в ряды коммунистов.

После фашистского переворота Эдуард Шмидт уходит в подполье, а затем в 1934 году — переходит швейцарскую границу. В Швейцарии помогает издавать нелегальные газеты и контрабандой отправляет их в Германию, содержит явку для связных и т. п. На 25 году жизни он пишет свою первую повесть «Молодежь на повороте» (1936) и подписывает ее псевдонимом Эди Брендт. В дальнейшем он выбрал себе другое литературное имя — *Эдуард Клаудиус*.

В 1936 году швейцарская полиция арестовала Эдуарда Клаудиуса за его подпольную деятельность и решила выдать опасного эмигранта гестапо. Друзья помогли бежать; и вот он одним из первых добровольцев направился в Испанию. В ноябре 1936 года Эдуард Клаудиус — простой солдат 11-й интербригады — получил первое ранение, но вскоре вернулся в строй и участвовал во многих боях, на этот раз в качестве комиссара батальона имени Эдгара Андре. Во время одной из бомбежек его тяжело ранило осколком. Приговор медицинской комиссии был суров: к воинской службе не годен. Пришлось покинуть фронт и Испанию. К этому времени относится его захватывающий рассказ «Жертва» (1938), в котором впервые в творчестве Клаудиуса ставится проблема подвига и смерти во имя правого дела. «Жертву» опубликовал журнал «Дас ворт», познакомив тем самым широкие читательские круги с новым для них именем. А начинающий писатель, находясь во Франции, и не думал о литературной известности; он в полном смысле слова рвался в бой. Путь в Испанию был для него закрыт, и Клаудиус вновь отправляется в Швейцарию, надеясь быть полезным антифашистскому подполью. Ему не повезло: опять арест, опять угроза выдачи гестапо. Вмешательство Германа Гессе спасло ему жизнь. Однако до конца 1944 года писатель вынужден находиться в лагере для интернированных лиц. Оказавшись на свободе, Эдуард Клаудиус сразу же отправляется к партизанам в Верхнюю Италию. В составе партизанской бригады имени Гарибальди он участвовал в походе на Милан и присутствовал при повешении труп Муссолини. В июле 1945 года Эдуард Клаудиус в числе первых вернулся на родину.

В 1942 году был завершен роман «Соль земли» (книгу издали лишь в 1948 году), герою которого присущи несомненно автобиографические черты. Артур — сын

крестьянина из Рурской области — проходит почти те же ступени политического развития, что и автор романа. Ему, как и автору, пришлось немало скитаться за границей; вернувшись, он, как и Эдуард Клаудиус, активизируется политически, вступает в коммунистическую партию, а после захвата власти гитлеровцами уходит в подполье. Артур, как и автор романа, изведal застенки гестапо и также благодаря счастливому стечению обстоятельств вскоре оказался на свободе и покинул Германию. Однако «Соль земли», разумеется, больше чем художественная автобиография. Центр тяжести перенесен здесь на время, непосредственно предшествующее фашистскому перевороту, и на начальный период господства нацистов. Писатель показывает, как ожесточенные классовые бои раскалывают рабочую семью, члены ее оказываются в разных политических лагерях. Запоминается образ коммуниста Туровского; это ему в значительной мере обязан Артур ростом своего общественного сознания. Сцена, когда тюремщики выбрасывают Туровского из окна, инсценируя тем самым мнимое самоубийство, является одной из сильнейших в романе.

Наряду с изображением современных событий автор пользуется приемом «ретроспективного луча», перед читателем проходят детали прошлого, и это делает более убедительными главные образы книги. Жизненный и писательский опыт Эдуарда Клаудиуса еще не позволяет ему дать широкой картины Германии начала тридцатых годов, угол зрения в известной мере сужен; но то, что он знает хорошо: быт рабочей семьи, политическую ситуацию 1932—1934 годов — автор рисует уверенно, с бесспорной художественной выразительностью (например, образы Артура, его бабушки и др.).

Роман заканчивается элегической сценой: Артур покидает Германию. Его провожает только бабушка. На почти безлюдном перроне он слышит ее горькие слова: «Разве нет примирения на этом свете? — причитала она сухим скрипучим голосом. — Брат против брата, родители против детей. Что стало с нашей Германией и что с ней еще будет?» Печален и Артур, тягостные мысли одолевают его. Но еще до отправления поезда он вновь обретает решимость: борьба не кончена. Высунувшись из окна, он кричит: «Бабушка, передай моей матери...» Состав медленно тронулся, и старуха попыталась бежать за

вагоном. «Скажи моей матери, — кричал Артур, — я вернусь на родину. На чужбине я...» Но поезд прибавил ходу, и налетевший ветер унес его слова». Этой в своем роде символической сценой заканчивается роман «Соль земли».

Значительным художественным достижением Эдуарда Клаудиуса явилась его следующая книга — «Зеленые оливы и голые горы»; впервые она была опубликована в Цюрихе в 1945 году. Роман посвящен беззаветной борьбе испанского народа против объединенных сил мирового фашизма. И в новой книге много автобиографических моментов, они в значительной мере определяют ее сюжетную канву. Центральная проблема романа «Зеленые оливы и голые горы» — проблема подвига и самопожертвования ради торжества правого дела. Во имя чего надо идти на бой, на подвиг? За что стоит отдать свою жизнь? Аналогичный комплекс вопросов писатель уже ставил в рассказе «Жертва», но здесь проблема осмысливается многостороннее и глубже. В отличие от «Соли земли», Эдуард Клаудиус тяготеет в романе «Зеленые оливы и голые горы» к философским размышлениям, серьезной рассудительности, лишенной, однако, даже намека на болезненную рефлексию или самолюбование. Таким образом, сюжетное развитие существенно дополняется в его романе психологической эволюцией героя.

Жак Роде, рабочий из Рура, добровольно едет в Испанию, чтобы стать под знамена Испанской республики. Он встречает там добровольцев из других стран, вместе с ними он участвует в сражениях. Получив ранение, он вынужден покинуть Испанию. Действие последней части романа происходит во Франции, где герою романа приходится претерпеть немало унижения и мытарств, изведать на личном опыте тяжкую долю эмигранта-антифашиста. Только высокие моральные качества, укрепившиеся в Жаке во время боев в Испании, помогают ему стойко перенести поражение республиканцев, не опустить руки, не поддаться горькому унынию. Писателю удался художественно убедительный образ стойкого пролетарского борца, истинного солдата свободы. Роман «Зеленые оливы и голые горы» занял видное место среди книг, посвященных битве с фашизмом в Испании.

Уже в партизанской бригаде имени Гарибальди Эду-

ард Клаудиус вынашивал план небольшой повести, в которой он хотел воплотить факт, рассказанный ему друзьями. Случай был интересен сам по себе, но, кроме того, он позволял довольно остро поставить ряд наболевших вопросов: вина немецкой нации в преступлениях, совершенных гитлеровцами, значение солидарности и консолидации сил в антифашистском движении. Некоторые наброски были сделаны писателем тогда же; в целом он завершил свою «Ненависть» в 1947 году. Повесть, в отличие от предшествовавших ей романов, написана от первого лица.

Где-то на юге Франции в 1941 году против фашистских захватчиков сражается группа партизан. Она возникла стихийно и ведет борьбу изолированно от общего движения Сопротивления. В руки французских патриотов попадает немецкий антифашист, бежавший от гестапо. Ненависть ко всему немецкому настолько сильна, что большинство партизан высказывается за расстрел немца, так как он «один из этих»... Беглец апеллирует к чувству солидарности трудящихся, к элементарному разуму; он рассказывает о том, как вел подпольную работу в Германии, как сражался в Испании. И все же ненависть ко всему немецкому оказывается сильнее. «Он все равно виноват, даже если лично на нем никакой вины нет» — так считают многие члены отряда. Однако разумные слова немца заставляют задуматься других, в том числе и учителя, возглавляющего отряд. Учителю удастся связаться с окружным штабом движения Сопротивления и установить, что пленный является активным антифашистом. Против кого же сражаются партизаны, против Германии или против фашизма? Таков первый вопрос, который вынуждены решить французские крестьяне, взявшиеся за оружие. Логика борьбы помогает им найти правильный ответ и приводит их ко второму чрезвычайно важному выводу: в одиночку, изолированно победить нельзя — нужна максимальная консолидация сил. Повесть кончается мажорным жизнеутверждением: «И сама жизнь хороша. В ней много таких шагов, которые позволяют нам любить ее, — шагов людей, идущих вместе с нами».

В сущности, все произведения Эдуарда Клаудиуса уже на первом этапе творчества — это правдивый и бесхитростный рассказ «о трудном начале» и «о тех, кто с

нами». Артур, Жак, Фернандо, пленный антифашист из «Ненависти» и некоторые другие — вот художественные образы, созданные им «плоть от плоти своей». Писателя уже тогда интересовали, главным образом, люди, сражающиеся на нашей стороне. Вероятно, этим можно отчасти объяснить схематичность и невыразительность фигур вражеского лагеря. Автобиографичность героев не означает, однако, их стереотипности. Они, во-первых, развиваются вместе со своим автором, и, во-вторых, автобиографическое начало значительно обогащено реалистическим художественным вымыслом. Писатель и в дальнейшем видел героя нашего времени в простом, политически сознательном человеке. Он сохранил и свою четкую гражданскую позицию, в решающей мере определившую его позицию эстетическую. Творчество Эдуарда Клаудиуса, писателя, родившегося в огне антифашистской борьбы, успешно развивалось в годы мирного строительства Германской Демократической Республики.

В отличие от Кубы и Клаудиуса, литературная деятельность *Макса Циммеринга* началась уже в годы Веймарской республики. В 1929 году двадцатилетний рабочий вступил в Коммунистическую партию Германии и стал рабкором. К тому же времени относятся его первые стихи, обличающие социальную несправедливость. В 1930 году орган Союза немецких пролетарских и революционных писателей журнал «Линкскурве» присудил Макс Циммерингу литературную премию за стихотворение «Конвейер». В начале тридцатых годов Макс Циммеринг печатает стихи и репортажи в коммунистических газетах и журналах. Первые успехи окрыляют молодого автора; он полон творческих замыслов, но приход нацистов к власти перечеркивает его радужные планы. Начинаются годы эмиграции. Скитания и лишения не подорвали революционного оптимизма Макса Циммеринга, именно в эмиграции он обретает «звонкую силу поэта». Его стихи проникнуты молодым задором, полны решимости вести наступление на злейшего врага человечества, в них звучит пафос преодоления уныния и депрессии, вызванных разлукой с родиной:

Не должен ты печалиться, товарищ,
Что путь наш так тернист и так суров,
Что весь он устлан ложью подлецов,
Что по камням острым ты шагаешь.

.....
Не должен отдаваться ты теченью,
Тоске бесплодной по грядущим дням.
Как ни было бы нынче трудно нам,
Стань выше часа и сильней мгновенья.

(Перевод Е. Долматовского)

Путь эмигранта привел поэта в Чехословакию, затем во Францию, Палестину и, наконец, в Англию. В Англии скитания политического эмигранта закончились, но не закончились его мытарства. В 1939 году Макс Циммеринг так же, как и Куба, попал в лагерь для интернированных лиц. Вскоре на поэта обрушился новый удар: он получил известие, что его отец замучен фашистами в Освецимском лагере смерти. Не удивительно, что в стихах этого периода у Макса Циммеринга доминируют две темы: гневное обличение злодеяний гитлеровцев и торжество возмездия, вершимого армией советского народа. С особенной силой обе темы прозвучали в стихотворениях «Мать», «Праведная ненависть», «Жизнеописание», «Возвращение из России».

Образ матери часто встречается в антифашистской поэзии; здесь сыграли свою роль и древняя аллегория: мать-родина, и несомненное влияние «Матери» Максима Горького, и символическое восприятие матери, как высокого нравственного начала. «Мать» у Циммеринга по праву входит в галерею этих образов. Горько рыдает она в ночи перед портретом единственного сына: на рассвете гитлеровцы казнят юного антифашиста. Что тогда ее жизнь? Груда обломков, цепь горестных воспоминаний. В ней угасают силы, в ней едва тлеет жизнь, но она будет жить и станет бороться до тех пор, пока не свершатся пророческие слова ее сына, брошенные им в лицо палачам. Мать у Циммеринга родственна матерям у Горького и у Вайнерта, всем тем матерям, кто подхватил «погибших сыновей святое знамя».

Когда Макса Циммеринга выпустили из лагеря для интернированных лиц, он принял активное участие в работе «Свободного немецкого культурбуида» и был редактором ежемесячного журнала «Фрайе дойче культур». Военные успехи СССР укрепляют оптимизм поэта. Его стихи воспевают великое единство Советской Армии и советского народа, сплотивших все свои силы для отпора врагу. В стихотворении «Битва на Востоке», удачно ис-

пользуя прием олицетворения, поэт раскрывает подлинный смысл тотальной войны, показывает, как вся Советская страна в едином порыве поднялась, чтобы отстоять свою независимость. Стихотворение написано в 1941 году, в дни временных успехов гитлеровцев на Восточном фронте. Первые победы немецкого оружия огорчили, но не дезориентировали поэта, правильно оценившего развитие событий. Его ожидания скоро сбылись, и уже после Сталинградской битвы он искренно ликует по поводу того, что «немецкий танковый металл// советской сталью побежден».

В эмиграции Макс Циммеринг родился и как прозаик. Его первый роман «Земля обетованная» (1937) и широко известная повесть для детей «Погоня за сапогом» (1936) вышли в Чехословакии. В Англии Макс Циммеринг создает свою первую пьесу «Семья Бланшар», действие которой разворачивается на французской земле в годы фашистской оккупации. Автор показал в ней подлинных патриотов Франции, их борьбу против оккупантов и коллаборационистов. Премьера пьесы состоялась в 1944 году. Если драматургическое направление не получило дальнейшего развития в творчестве Циммеринга, то проза периода эмиграции имела удачное продолжение после его возвращения на родину. И все же Макс Циммеринг интересен прежде всего как поэт; стихи — наиболее сильная сторона его писательской деятельности. Лучшие из написанных в годы изгнания вошли в антологию «А все-таки она вертится» (1943, Лондон) и в его первый самостоятельный сборник «Зародыш нового» (1944, Лондон), а также в его послевоенный сборник «Пред ликом времени» (1948, Берлин), в который включены избранные стихи 1930—1946 годов.

Поэзии Макса Циммеринга, так же, как и поэзии его учителей — Вайнерта и Маяковского, присущ волевой, действенный характер. Поэт не ограничивается описанием событий, выражением личных эмоций. Назначение его стихотворений в том, чтобы они помогали множить «ряды простых бойцов, // готовых этот мир переустроить». Он призывает каждого честного немца не молчать, не сетовать на судьбу, не объяснять события, а действовать, действовать смело, решительно, помогая переустройству мира. Макс Циммеринг подчеркивает особую ответственность художника, революционного художника

наших дней. В годы, когда решаются судьбы нации, эта ответственность возрастает втрое. В прекрасном сонете «Ты и время» (1939) поэт говорит:

Не время нынче для пустых пророчеств,
Так быстр и мощен ветер наших дней.
Уже — глядишь — пора сдавать в музей
То слово, что еще сказать ты хочешь.
Ты отраженьем мира озабочен,
С обычною палитрою своей,
А краски вдруг становятся мертвей,
Тусклой и непроглядней темной ночи.
Тот, кто молчать не может в этой буре,
Не комментарий — больше должен дать.
Он, ринувшись в водовороты, будет
За все своей судьбою отвечать.

Он плуг и пахарь, пашня и зерно, —
Картины частью стать ему дано.

(Перевод Е. Долматовского)

В сонете «Ты и время» ощутимо стремление Циммеринга конкретно и зримо воплощать свои эстетические принципы. Именно в годы эмиграции в его поэзии укореняется та склонность к соединению риторики с четкими насущными требованиями дня, которая так успешно была им реализована в послевоенном творчестве. Поэт охотно прибегает к обобщениям, к символике (особенно в стихах военных лет) и стремится — по мере сил своих — согреть их поэтическим темпераментом, насытить высокой призывностью. Эти качества ярко проявились позднее, в частности, в его многочисленных кантатах (о Тельмане, о Дрездене, об объединении рабочих партий, созданных после возвращения в Германию).

Другой вариант рождения в бою мы видим в творческих биографиях Фрица Эрпенбека и Гедды Циннер. Судьба этой супружеской пары сложилась иначе, чем у их соратников — Кубы, Клаудиуса и Циммеринга. Общими оставались два момента: последовательный, бескомпромиссный антифашизм и приход в большую литературу именно в годы эмиграции. И Гедда Циннер и Фриц Эрпенбек были выходцами из буржуазных семей, они оба профессионально связали себя с театром. Гедда Циннер окончила Академию театрального искусства в Вене, а затем играла во многих периферийных театрах. Под влиянием Людвиг Ренна она начала изучать тео-

рию марксизма-ленинизма, участвовать в революционном движении и в 1929 году вступила в Коммунистическую партию Германии. Примерно к этому же времени относятся ее первые очерки и стихи, которые печатались в «Роте фане», и сонги, которые она сама исполняла на рабочих собраниях.

Театральное образование получил и Фриц Эрпенбек; он пришел к театру не сразу: в первую мировую войну он семнадцатилетним добровольцем ушел на фронт, затем некоторое время был слесарем по ремонту машин. Фриц Эрпенбек работал в нескольких театрах, в том числе и в берлинском «Лессинг-театер» и «Пискатор-бюне». В 1927 году Фриц Эрпенбек вступил в ряды немецкой компартии. Примерно с того же времени он начинает свою деятельность как публицист и автор политических скетчей и сонгов для рабочих самодеятельных групп. После закрытия театра Пискатора Эрпенбек посвятил себя журналистской деятельности; он сотрудничал в «Вельт ам абенд» и с 1931 года был главным редактором коммунистического сатирического журнала «Ротер пфефер».

Итак, в эмиграцию супруги ушли, имея за плечами немалый жизненный и профессиональный опыт. Но ни тот, ни другая не нашли еще своего писательского призвания. Гедда Циннер — драматург — и Фриц Эрпенбек — романист — родились в изгнании. В Праге Эрпенбек примкнул к Рабочей иллюстрированной газете («АИЦ») и в 1935 году был командирован в Москву в качестве спецкора. Гедда Циннер создала в Праге сатирическое кабаре левого направления «Штудио 1934». С 1935-го по 1945 год супруги жили в СССР. Товарищеское радушие и доброжелательность советских людей избавили их от многих горестей эмигрантской жизни, позволили им работать спокойно и творчески плодотворно.

В Москве Гедда Циннер опубликовала два стихотворных сборника — «Под крышами» (1936) и «Это случилось» (1939), переводила стихи и песни советских народов, но главное, что определило ее дальнейший успех как писательницы, — она нашла себя в драматическом жанре. Уже руководство кабаре «Штудио 1934» заставило бывшую актрису задуматься над спецификой законов драматургии. В Москве она пишет несколько радиопьес. Эта «проба пера» прошла с успехом, особенно удачной была радиопьеса «Господин Гизике посещает Моск-

ву». В ней художественно убедительно показано, как шаг за шагом рушится предвзятость берлинского скептика при встрече с «повседневностью отнюдь не повседневной страны». Фашистский аншлюс Австрии дал Гедде Циннер материал для драмы «Кафе Пайер», написанной в 1940—1941 годах. Изображая конфликт в добропорядочной буржуазной семье, драматург подводит своего зрителя к осознанию того, что борьба с фашизмом должна стать подлинно всенародным делом.

В немецкой критике справедливо указывалось, что в первых драматических опытах Гедды Циннер отчетливо ощутимо влияние Фридриха Вольфа, и надо признать, что это влияние было благотворным. Успешное овладение драматическим жанром в годы эмиграции обусловило серию дальнейших серьезных удач Гедды Циннер в области драматургии — от «Чертова круга» (1953) до «Равенсбрюкской баллады» (1961), пьес, произванных темой антифашистского Сопротивления и международной солидарности в этой борьбе.

Фриц Эрпенбек продолжал в Москве плодотворную журналистскую деятельность, он был одним из редакторов антифашистского журнала «Дас ворт» и сотрудничал в немецком издании журнала «Иностранная литература». Жизнь в Москве давала Фрицу Эрпенбеку возможность реализовать и более глубокие творческие замыслы: года уже kloиили его «к суровой прозе». Свои первые прозаические опыты Эрпенбек, как и Клаудиус, обильно насытил автобиографическим материалом. Его удачный рассказ «Но я не хотел быть трусом» представляет собой литературную обработку собственного фронтового дневника. Герой повествования (как и сам автор) проделывает путь от восторженного добровольца до убежденного противника войны и сторонника революционного пролетариата. Рассказ получил премию Международного объединения революционных писателей как лучшее антивоенное произведение и был издан в Москве в 1936 году.

Здесь же увидели свет рассказы «Мушкетер Петерс» (1936), «Возвращение на родину» (1938) и первый роман Фрица Эрпенбека «Эмигранты». В нем писатель показал ранний этап борьбы с гитлеровской кликой. Пружина действия разворачивается вокруг подпольного передатчика, созданного нелегальной антифашистской группой в

Праге. В действие вовлекаются различные политические слои, что позволяет романисту дать широкую общественную картину тех лет. Таким образом, «Эмигранты» получают характер правдивого исторического полотна, отражающего важные аспекты движения Сопротивления. Уже в «Эмигрантах» проявилась бесспорная способность Эрпенбека «лихо закрутить интригу»; эта способность сохранится и разовьется в его творчестве, она в значительной мере обусловит успех его послевоенных политических детективов. С другой стороны, автору не удается создать значительные художественные образы, хотя он и вторгается в сферы интимной жизни и психологии своих героев. Так уже в первом романе проявились слабые и сильные стороны писательского таланта Эрпенбека.

После новой порции «малой прозы» (сборник рассказов «Немецкие судьбы» (1939) и новелла «Маленькая девочка на большой войне» (1940) последовал лучший роман Фрица Эрпенбека «Грюндер» (1940). Многих честных немцев волновал тогда вопрос: как мог фашизм победить в Германии, стране «поэтов и мыслителей»? Как марксист Эрпенбек не без основания полагал, что исторические корни этого явления уводят к тем годам грюндерства, которые в известной мере определили характер немецкого империализма. Своему роману он дал обязывающий подзаголовок: «Пролог к немецкой трагикомедии». Вернер Троф, герой романа, журналист, буржуазный интеллигент, питает сначала иллюзии, что в волчьем капиталистическом обществе возможно сохранить независимость действий и суждений. Он считает себя объективным и справедливым и пытается не поддаваться коррупции, разъедающей все общество сверху донизу. Ему действительно «суждены благие порывы», но ненадолго. С его величеством финансовым капиталом шутки плохи; Вернер Троф быстро терпит крах. И хотя суд прекращает дело против него за недостаточностью улик, Вернер Троф сломлен, ибо такой приговор означает для него гражданскую смерть. Автор, очевидно, сам почувствовал, что с позиций своего буржуазного героя ему удалось лишь частично осветить затронутый комплекс проблем. Поэтому, вернувшись на родину, он намеревался писать вторую часть своего «Грюндера», которая должна была показать дальнейшее развитие основ-

ных персонажей романа — Вернера Трофа, Элизы и Ганса Иоахима Пипера.

Характеристика эмигрантских лет Фрица Эрпенбека будет не полной, если не упомянуть о его многочисленных проблемных литературно-критических статьях по многим аспектам литературы и театра. В них отчетливо заметно благотворное влияние теории и практики социалистического реализма в СССР на становление эстетических позиций Ф. Эрпенбека. Развитие Эрпенбека-критика позволило ему в дальнейшем весьма зрело решать сложные вопросы драматургии и театра в Германской Демократической Республике.

Творчеством Клаудиуса, Кубы, Циммеринга, Циннер и Эрпенбека в годы эмиграции, разумеется, не исчерпывается такое интересное литературное явление, как рождение в бою. Это всего лишь примеры, которые должны показать и значительность, и многогранность столь важного процесса.

Вместе с книгами современных авторов на кострах пылали произведения их союзников — немецких и зарубежных классиков. Фашизму были в равной мере опасны свободомыслие Лессинга и Золя, тонкий юмор Гейне и Франса, пафос Джека Лондона и подавленность Франца Кафки. Всех их вместе с десятками других славных имен занесли в черные списки. Высокий гуманизм классиков мировой литературы оказался неприемлемым для блюстителей «нового порядка». Даже пьесы Шиллера подвергли строгой цензуре и некоторые («Разбойники», «Вильгельм Телль») запретили. Но и в изуродованном виде Шиллер продолжал угрожать мракобесам, и когда темпераментный маркиз де Поза бросал в лицо деспоту свой страстный призыв: «О, дайте людям свободу мысли!» — в зале не раз вспыхивали «опасные аплодисменты».

Нет, гитлеровцам было решительно не по пути с великими гуманистами прошлого. Поэтому на митингах, собраниях, в газетах и журналах многократно варьировалась мысль, высказанная одним нацист-

ским писакой в «Берлинер локальанцайгер» за три дня до злополучного аутодафе: «Мы не страна Гёте и Эйнштейна и не хотим ею быть».

Эта крикливая фраза, безусловно инспирированная свыше, была весьма емкой. В ней отвергались прошлое и настоящее, литература и наука, чистокровный немец и еврей, добропорядочный министр и вольнодумный ученый. Они отвергались за их глубокую человечность, за идеалы, ненавистные палачам и грабителям, за высокую культуру мышления.

Сожжение книг стало, разумеется, актом символическим; это подчеркнул сам Геббельс («Вы совершили великолепный символический подвиг!») и вслед за ним унифицированная пресса («исторический день», «великое событие», «огромное историческое значение»). И то, что этот акт закончился исполнением песни «Народ — к оружию!», было тоже в высшей мере символичным. Приверженцы третьего рейха часто называли его «тысячелетним рейхом», это символизировало в их глазах незыблемость фашистской власти, ее устойчивость и долговечность. И новые поколения немцев (и поработанных народов) должны были расти свободными от пагубного влияния «всех этих» Гёте и Эйнштейнов. О том усиленно заботились отнюдь не символические «Комитеты борьбы против антигерманского духа», рьяно «очищавшие» государственные и частные библиотеки от «вредных» книг. В подобной ситуации многие семьи боялись держать в своих личных библиотеках запрещенные издания. Лицо книжных полок резко менялось по всей стране.

10 мая 1934 года, в годовщину расправы с книгами, в Париже была основана «Немецкая свободная библиотека». Этот акт мировой общественности тоже носил символический характер: уничтожению противопоставлялось созидание. «Немецкая свободная библиотека» стремилась сохранить для человечества и для грядущих поколений книги, сожженные, гонимые и запрещенные гитлеровцами. Произведения, изуродованные цензурой, были представлены в ней в своем первоизданном виде. Во главе новой библиотеки стал Генрих Манн, ее почетными президентами были Ромен Роллан, Герберт Уэллс, Андре Жид и Лион Фейхтвангер. Созданию «Немецкой свободной библиотеки» предшествовала деятельность национальных комитетов, и в первую очередь англий-

ского «Общества друзей сожженных книг» («Society of the Friends of the Burned Books»), которое возглавил Герберт Уэллс, и французского комитета, под председательством Ромена Роллана. Многие писатели, художники, профессора, работники прессы активно содействовали осуществлению этой славной идеи.

В день торжественного открытия библиотеки в различных городах Европы и Америки состоялись митинги и вечера в честь прогрессивной немецкой литературы. В дальнейшем подобные мероприятия проводились ежегодно. В день первой годовщины «Немецкой свободной библиотеки» ее генеральный секретарь получил следующее приветствие от Ромена Роллана:

«Да, я с вами, с лучшей частью Германии, с Германией угнетенной, изгнанной, но непобедимой, с Германией страждущей, но сражающейся».

Все, что мы любим и чтим в этой Германии, находится в вашем лагере.

С вами Гёте и Бетховен, с вами Лессинг и Маркс. Они с вами в борьбе, которую вы ведете. Я не сомневаюсь в вашей победе.

Верьте мне! Потомки не забудут вашего славного примера и высоко оценят его. Братски жму вашу руку».

Сотрудники библиотеки прилагали все силы, желая оказаться достойными своего высокого назначения и выполнить ту историческую культурную задачу, которую поставило перед ними движение Сопротивления. Встречались в их деятельности и просчеты и неудачи, но удач было больше. Очень важно подчеркнуть, что «Немецкой свободной библиотеке» удалось внести весомый вклад в популяризацию литературы Германии, удалось укрепить авторитет немецких свободных писателей во всем мире. Ее мероприятия дышали ненавистью к расизму, к войне, к невежеству. В то время когда не только солдафоны и политиканы, но и министр просвещения Пруссии стремились навязать германской молодежи фельдфебеля на роль Вольтера¹, «Немецкая свободная библиотека» де-

¹ На открытии педагогического института в Лауенбурге министр Руст в официальной речи заявил: «Школа должна равняться на нашу великую армию, надевшую полевые шинели, и обязана позаботиться о том, чтобы весь народ в целом воспитывался в том же боевом духе».

монстрировала мировой общественности образ мыслей другой Германии, образ мысли, полный уважения к человеку, терпимости к инакомыслящим. И надо сказать, что эта другая Германия завоевала признание и доверие у всего свободолюбивого человечества.

После вторжения гитлеровских войск во Францию «Немецкая свободная библиотека» передислоцировалась в Нью-Йорк. В мае 1943 года по ее инициативе в США отмечалось десятилетие сожжения книг на площади Оперы в Берлине. Центральная публичная библиотека Нью-Йорка и 300 других крупных библиотек страны вывесили приспущенные флаги. В торжественной обстановке состоялись выступления выдающихся писателей, ученых, общественных деятелей. Была объявлена минута молчания. Радиостанции передавали отрывки из сожженных произведений. Библиотеки и музеи в разных городах организовали специальные выставки, посвященные этой печальной дате; на них, в частности, была обильно представлена литература антифашистского Сопротивления. Газеты пестрели статьями и воспоминаниями. Главный митинг состоялся при большом стечении читателей и официальных лиц в Центральной публичной библиотеке Нью-Йорка и транслировался по радио. На этом митинге было оглашено приветствие от президента США Франклина Рузвельта. В нем говорилось: «Всем нам известно, что книги можно сжечь, но мы хорошо знаем и то, что книги нельзя убить огнем. Люди умирают, а книги никогда. Ни один человек, никакая сила не может вычеркнуть их из памяти людской. Ни один человек, никакая сила не властны навсегда упрятать в концлагерь свободную мысль. Ни один человек, никакая сила не смогут стереть с лица земли книги о извечной борьбе вольнолюбивых против тирании. Книги — оружие; и в этой войне тоже. Но их назначение шире, книги надо на веки вечные сделать оружием в борьбе за свободу человечества».

Франклин Рузвельт произнес эти слова через три месяца после завершения исторической битвы под Сталинградом. Славная победа советских войск была тем надежным «золотым обеспечением», которое делало весомым его приветствие. Разгром фашистов у волжской твердыни возвестил о начале заката «тысячелетнего рейха», и никакие усилия, никакие злодеяния гитлеровцев уже не могли существенно отдалить этот закат.

В свете таких эпохальных событий литературные бои выглядели значительно скромнее, но они велись, и велись с большим ожесточением. Авангард антифашистской литературы самоотверженно наступал и отвоевывал людские души и высокие понятия у чумной идеологии фашизма. «Немецкая свободная библиотека» стремилась по мере сил своих помочь этому наступлению. Немаловажным моментом являлся захват книжного рынка, вытеснение из него литературы нацистской Германии или успешная конкуренция с ее «отборными произведениями». «Немецкая свободная библиотека» привлекала внимание переводчиков и издательств в разных странах к гуманистическим произведениям классиков и современных авторов. Так создавалось *литературное* Сопротивление; оно стремилось изолировать книги нацистов и широко пропагандировать произведения подлинных немецких патриотов прошлого и настоящего. Термин этот, литературное Сопротивление, введен в обиход голландским писателем-антифашистом Нико Ростом. В своей книге «Гёте в Дахау» (1946), высоко оцененной Анной Зегерс, написавшей предисловие к немецкому изданию, Нико Рост так раскрывает суть своих мыслей: «Я углубился тогда (в годы фашистской оккупации.— В. Д.) — гораздо больше, чем раньше — в немецкую классику и стал читать ее другими глазами. Благодаря этому я еще отчетливей постиг, что Гёте и Шиллер, Гердер и Гёльдерлин будут жить и тогда, когда всех этих биндингов и йостов, двингеров и блунков уже давным-давно забудут. Все дело в том, что есть вековая немецкая литература и есть нацистская литература, которая очень скоро сгинет без следа».

Высоко расценивал Нико Рост и современных немецких писателей, не продавших — несмотря ни на что — свое перо гитлеровской клике. Этого он, к сожалению, не мог сказать о некоторых своих коллегах. Вот и вторая часть программы литературного Сопротивления: «В сотни раз лучше издавать переведенного с немецкого, но честного Вихерта, чем нашего дрянного Эйххота. Лучше издавать в переводе Рихарду Хух, чьи книги свидетельствуют о глубоком уважении к человеку и о полном нежелании в какой-либо форме контактировать с нацистами, чем — в подлиннике Йо ван Аммерс-Кюллер, которая охотно сотрудничает с ними с 1933 года. Нет, нет и

нет — литературе иацизма! И голландской, и немецкой! И разумеется, да — литературе антифашистской по своей сути; как голландской, так и немецкой».

Гражданская позиция католика Нико Роста была бесстрашной и самоотверженной, и через несколько лет бескомпромиссный антифашист попал в Дахау. Как он сам говорил, витамины У и В (учеба и вера в будущее) помогли ему преодолеть моральные и физические страдания. 30 апреля он — вопреки строжайшему приказу Гиммлера¹ — вместе со многими другими заключенными был освобожден войсками союзников.

Формы литературного Сопротивления были, разумеется, весьма различными; активную роль играли альманахи и многие периодические издания; весьма эффективными оказались специальные радиопередачи, и, конечно, решающим фактором была творческая деятельность самих авторов. Как бы тяжело ни приходилось писателю, какие бы помехи и трудности ни вставали на его пути, он стремился мобилизовать свои душевные силы для творчества, справедливо видя в нем немаловажный аспект антифашистской борьбы. Книги, переведенные на десятки языков, изданные в красивом оформлении и аккуратно расставленные на уютных полочках в различных уголках земного шара, появились на свет в трудных родах; их первые издания печатались на скорую руку, подчас на плохой бумаге, а то и на гектографе. Кто же издавал книги писателей-эмигрантов, кто печатал произведения подпольщиков или авторов, заключенных в тюрьму, в концлагерь?

¹ 14 апреля 1945 года Гиммлер отдал секретное распоряжение, в котором говорилось: «Комendanтам лагерей в Дахау и Флосенбурге.

О передаче заключенных не может быть и речи. Люди подлежат немедленной эвакуации. Ни один заключенный не должен попасть живым в руки врага...»

Листая страницы журналов...

Неопубликованная поэма, неисполненная симфония, несыгранная пьеса — есть ли более печальный удел для детища подлинного художника? Даже отвлекаясь от материальной стороны вопроса, которую эмигранты, за редким исключением, не могли сбрасывать со счета, судьба их произведений внушала им постоянные опасения и тревоги. Как их творениям дойти до сердец людских, кто их услышит, кто их поймет? Не сбудется ли зловещее предсказание хромоногого пигмея, истошно кричавшего вслед уехавшим: «Ваши слабые голоса разложения заглушит барабанный бой национального подъема; вы лишились отечества и увянете на чужбине в неизвестности».

Значительную помощь писателям смогла оказать антифашистская периодика. Уже весной 1933 года появились первые эмигрантские газеты и журналы на немецком языке. Они размножались довольно быстро, но многие из них столь же быстро умирали. Некоторых прикончили фашистские агенты. Лион Фейхтвангер использовал для своего романа «Изгнание» случай, дей-

ствительно имевший место: подручные Геббельса купили за рубежом антифашистский журнал, а потом закрыли его. Такова была бесславная участь журнала «Вестланд», издававшегося в Саарбрюккене. Вторжение немецких войск в разные страны прекращало деятельность многих изданий. Типография журнала «Ориент» (Палестина) была разбита в феврале 1943 года фашистскими бомбами. Этот удар доконал и без того многострадальный «Ориент», в котором активно сотрудничали Арнольд Цвейг, Эльза Ласкер-Шюлер, Франц Гольдштейн и другие.

Как правило, зарубежная периодика, выходившая на немецком языке, бедствовала, находясь в постоянном «гельдноте», зависела от многих случайностей и страдала от произвола цензуры. Ее существование было жизнью на вулкане, но она опиралась на добрую волю и сочувствие широкой общественности, неиссякаемый энтузиазм сотрудников и неукротимую жажду борьбы. География антифашистских изданий была весьма пестрой. Крупнейшие газеты, журналы, издательства, публиковавшие произведения антифашистских писателей, находились в СССР, Франции, США, Мексике, Чехословакии, Англии, Голландии, Швейцарии.

Ганс Альберт Вальтер, автор фундаментального, местами весьма спорного исследования, посвященного немецкой эмигрантской литературе 1933—1950 годов¹, считает, что число периодических изданий, выпускавшихся эмигрантами в эти годы, значительно превышало 400 наименований, к тому же исследователь не включает сюда газеты и журналы австрийских эмигрантов и периодику, уже ранее существовавшую за рубежом (например, журнал «Интернациональная литература», выходивший в Москве, и некоторые другие издания).

Число это может показаться внушительным, но не надо упускать из виду два обстоятельства. Во-первых, оно объединяет все виды газетно-журнальных изданий. Здесь традиционные ежедневные газеты и квартальные научные журналы, иллюстрированные еженедельники и периодика, предназначенная для нелегального распространения в Германии (обычно малого формата и на тон-

¹ Hans-Albert Walter. Deutsche Exilliteratur 1933—1950. Darmstadt und Neuried, 1974.

кой бумаге), внутрипартийные издания и теоретические ежемесячники по вопросам экономики, социологии и т. п. Во-вторых, лишь очень немногим газетам и журналам был сужден «долгий век». Так, например, 25 журналов (в том числе «Шрифштеллер») приостановили свою деятельность уже после первого номера. 50 наименований продержались всего полгода. Год, два, три «выстояли» в общей сложности 125 периодических изданий. Следовательно, почти половина всей эмигрантской прессы погибла на разных стадиях младенческого возраста, и лишь единицы просуществовали все 12 лет.

Разнородность эмигрантского лагеря в значительной мере обусловила это ненужное обилие мелких, подчас карликовых изданий, боеспособность и жизнеустойчивость которых оставляли желать лучшего. Количество отрицательно сказывалось на качестве. Курт Тухольский с горечью писал: «Я предвидел такое развитие эмигрантской литературы и, к глубокому огорчению, не ошибся. Кто-то резко и верно сказал в парижском ежемесячнике «Дас блауз хефт»: вместо того чтобы создать один хороший журнал, каждый стремится выпустить хоть плохенький, но свой. Разумеется, всех их ждет крах. Очень, очень жаль». Но хотя пророчество Тухольского во многих случаях сбылось, у нас все же нет оснований для столь пессимистической оценки эмигрантской прессы в целом. Ее лучшая часть выполняла важные задачи; многим газетам и особенно журналам даже за короткий срок существования удавалось достойно выступить в сложной и напряженной схватке с фашизмом.

Заслуженным авторитетом пользовалась коммунистическая периодика, насчитывавшая в эти годы свыше 60 наименований, в том числе и нелегальных. Центральный орган немецкой компартии «Роте фане», издававшийся подпольно, еще в 1935 году выходил три раза в месяц тиражом в 60 тысяч экземпляров. Очень популярными в годы войны были газеты Национального комитета «Свободная Германия» «Ди вархайт», «Фрайес ворт», выходивший в Мексике журнал «Фрайес Дойчланд» и еженедельник «Демократише пост».

Немалый успех выпал на долю газет «Паризер тагеблат», «Паризер тагесцайтунг», «Цайтунг» (Лондон), «Дойче фрайхайт» (Саарбрюккен) и журналов «Нойе вельтбюне» (Прага), «Дас нойе тагебух» (Париж), рас-

считанных в основном на буржуазно-демократически настроенных читателей. Все эти издания в большей или меньшей степени уделяли внимание художественной литературе, печатали стихи, рассказы, очерки и лишь очень редко романы с продолжением. Литературная критика не часто получала слово на страницах общеполитической периодики. Охотнее печатались публицистические статьи известных писателей.

Так, например, на страницах журнала «Дас нойе тагебух» были опубликованы: отклик Томаса Манна на смерть Масарика и эссе «Принуждение к политике», статья «Нация и свобода» Генриха Манна, репортажи Эгона Эрвина Киша, статья Арнольда Цвейга «Безрасудство, порождающее раскол» и другие публицистические выступления именитых авторов. Собственно литературная часть журнала была представлена отрывками из романов: «Лже-Нерон» Л. Фейхтвайгера, «Матильда» Л. Франка, «Ноябрь 1918» А. Деблина, «Бутылочная почта» Р. Шикеле, «Склеп капуцинов» Й. Рота, драмой Э. Толлера «Нет больше мира», повестями («Виза» Б. Франка), рассказами, стихами. Причем в разделе «поэзия» отсутствовали такие имена, как Бехер и Вайнерт, Брехт и Леонгард; зато часто печатались Вальтер Меринг, Макс Герман-Нейсе, Иван Хайлблут, Пауль Цех.

В несколько большем объеме художественная литература была представлена в «Нойе вельтбюне». С журналом тесно сотрудничал Генрих Манн, написавший для него около 70 отличных публицистических статей, большинство которых он впоследствии включил в свои сборники «Настанет день» (1936) и «Мужество» (1939). Кроме Генриха Манна с «Нойе вельтбюне» более или менее тесно сотрудничали И. Р. Бехер, Э. Блох, В. Бредель, Ф. Вайскопф, А. Гольдшмидт, О. М. Граф, А. Керр, Э. Толлер, А. Цвейг. На страницах «Нойе вельтбюне» появились отрывки из «Флоридсдорфа» Ф. Вольфа, «Страх и нищета в III империи» Б. Брехта, главы из романов А. Цвейга «Воспитание под Верденом» и «Возведение короля на престол», фрагменты из романа «Искушение» Ф. Вайскопфа, рассказы и повести Т. Балка, Р. Леонгарда, Л. Ланна, репортажи Э. Э. Кнша, К. Хилера, стихи И. Р. Бехера, Б. Брехта, Э. Вайнерта, Б. Фиртеля, В. Меринга, рецензии Б. Олдена, Ф. Вайскопфа, К. Манна. Помимо рецензий журнал широко освещал

различные события в области литературы и искусства, подробно информировал своих читателей о Первом Все-союзном съезде советских писателей, о достижениях социалистической литературы в других странах, о значительных театральных постановках пьес немецких антифашистов, о митингах, конференциях и т. п.

Внимание, которое общеполитическая периодика уделяла антифашистским писателям, было существенным фактором, но, разумеется, не достаточным для того, чтобы оказывать действенную помощь обширной эмигрантской литературе. Значительно большую роль сыграли здесь специальные литературные журналы, выходившие в Чехословакии, Голландии, Швейцарии, Англии и Советском Союзе. В сентябре 1933 года появились первые номера журналов «Замлюнг» и «Нойе дойче блеттер».

«Кто пишет, тот действует. Журнал «Нойе дойче блеттер» хочет объединить своих авторов, своих сотрудников для совместных действий и активизировать своих читателей в том же духе. Наш журнал будет сражаться с фашизмом силой художественного и критического слова.

Тот, кто молчит, тоже определил свою позицию в борьбе. Кто, напуганный и оглушенный громом событий, стремится уйти в сугубо личную жизнь, кто превращает оружие слова в забаву или украшение, кто, смирившись, впал в пессимизм — тот тем самым обрек себя на социальное и художественное бесплодие и уступил поле боя противнику...

Наш журнал намерен публиковать не только памфлеты, обвинения, вопли души, но и литературу всех видов и жанров. Мы хотим доказать мировой общественности, что отнюдь не случайно почти все представители литературной Германии являются решительными противниками третьего рейха, как не случайно и то, что литература свастики (в том числе «неполемиическая» проза и «чистая» лирика) является жалким суррогатом под стать словонизвержениям новоиспеченных фюреров. *Настоящая литература в наши дни может быть только антифашистской.*

Конечно, единство антифашистских писателей остается еще проблемой. Многие видят в фашизме возврат к средневековому варварству, интермедию, анахронизм. Другие говорят об умопомешательстве немцев или об аномалии, противоречащей «правильному» ходу истори-

ческих событий; они проклинали национал-социалистов как банду подонков, которая обманом внезапно захватила власть в стране. Мы же, напротив, видим в фашизме не какую-либо случайную форму правления, а органический продукт умирающего капитализма».

Так начиналась статья «Итоги и перспективы», которой открывался первый номер журнала «Нойе дойче блеттер», имевшего подзаголовок — «литературно-критический ежемесячник». И действительно, первые полгода удавалось выпускать по номеру в месяц, тиражом около семи тысяч экземпляров. Однако затем регулярный выпуск журнала нарушился, он стал выходить примерно раз в два месяца. Февральские события 1934 года в Вене, захват фашистами Саара, усиливающееся обнищание эмигрантских кругов, потеря связи с подпольной группой Яна Петерсена, в результате чего исчезла рубрика «Голоса из Германии», — все эти факторы привели в августе 1935 года к финансовому краху и закрытию журнала.

Однако и за такой сравнительно короткий срок (сентябрь 1933 — август 1935) журнал сыграл важную роль. Редколлегия состояла из четырех человек: Оскар Мария Граф, Анна Зегерс, Виланд Херцфельде и Ян Петерсен, фамилия которого на титуле не указывалась, а была замаскирована тремя звездочками. В Праге находился только Виланд Херцфельде, к нему поступала наибольшая часть материала. Оскар Мария Граф жил в Вене и получал произведения от авторов из Австрии, Венгрии и Швейцарии, причем, по его собственным словам, «кипы стоящих вещей». Анна Зегерс была в эти годы в Париже и редактировала поступления от авторов, живших в западноевропейских странах. Ян Петерсен возглавлял в фашистском Берлине подпольную группу писателей и был ответственным редактором нелегальной газеты «Штих унд хиб», выпускаемой подпольщиками. Берлинская группа Сопротивления, куда входили Эльфрида Брюнинг, Берта Ватерштрадт, Вернер Ильберг, Пауль Кёрнер-Шрадер, Гертруда Рихтер, Курт Штефан, Вальтер Штоле, явилась одной из немногих подпольных групп, которой долгое время удавалось сохранять контакт и с «Нойе дойче блеттер», и с немецкой секцией Международного объединения революционных писателей в Моск-

ве, и с некоторыми эмигрантскими антифашистскими кругами.

Общее направление «Нойе дойче блеттер» было прогрессивным; яростная критика фашизма совмещалась с терпимостью по отношению к буржуазным и буржуазно-демократическим писателям-антифашистам. Это проявилось, в частности, в правильной оценке тогдашней позиции Томаса Манна, публично отклонившего предложение сотрудничать в эмигрантской прессе. Вместо брани слов, на которые не поскупились многие периодические издания, журнал «Нойе дойче блеттер» обратился к маститому писателю как к единомышленнику, антифашисту, допустившему, однако, серьезный политический промах (подробнее об этом говорится ниже). Попытки журнала создать на прочной политико-литературной основе широкую консолидацию антифашистских сил в известной мере предвосхищали политику Народного фронта. Эти попытки были весьма успешными.

Ведущую роль в журнале играли социалистические писатели, проводившие твердую линию, лишениую какого-либо сектантства и близкую политическим установкам КПГ, главного инициатора создания Народного фронта. И. Р. Бехер, В. Бредель, Б. Брехт, Э. Вайнерт, Ф. Вайскопф, Ф. Вольф, С. Гейм, Э. Э. Киш, П. Кастр, Г. Мархвица, Э. Толлер, А. Шарер, А. Цвейг составляли надежное авторское ядро журнала. Наряду с ними в «Нойе дойче блеттер» успешно выступали: Л. Фейхтвангер, В. Мериинг, Г. Кестен, Б. Олден, Р. Олден, Э. Готтгейрой, Л. Маркузе, В. Тюрк, Б. Фрай, А. Холичер и другие. На страницах журнала были опубликованы: «Последний путь Колома-на Валиша» А. Зегерс, «Бездна» и «Антон Зитнигер» О. М. Графа, «Испытание» В. Бределя, «Роман одного нациста» Б. Олдена, «Пробуждение и принуждение города Билингей» Э. Отвальда, «Флоридсдорф» Ф. Вольфа, «Круглоголовые и остроголовые» Б. Брехта, «Расстрелян при попытке к бегству» В. Шёнштедта, «Воспитание под Верденом» А. Цвейга, «Более сильные» Ф. Вайскопфа, «Наша улица» Я. Петерсена, многочисленные рассказы и стихи. Некоторые из названных произведений появились целиком, другие в отрывках. В сентябре 1934 года вышел специальный номер «Нойе дойче блеттер», полностью посвященный Первому Всесоюзному съезду советских писателей; другой номер подробно информиро-

вал читателей о Парижском конгрессе писателей в защиту культуры.

Трудно переоценить значение постоянной рубрики в журнале «Голоса из Германии», которая после поражения шувбундовцев Вены стала называться — «Голоса из Германии и из Австрии». В течение почти двух лет под этой рубрикой печатались рассказы, очерки, стихи, разоблачавшие зверства нацистов, беззаконие, царящее в Германии, и восхвалявшие находчивость, стойкость, мужество участников движения Сопротивления. Свежие факты убеждали читателей в недопустимости нейтральной позиции по отношению к фашизму.

В целом литературно-критический журнал «Нойе дойче блеттер» был весомым фактором на первом этапе идеологической борьбы с гитлеровской Германией.

Параллельно с «Нойе дойче блеттер» в тот же период в Амстердаме выходил журнал «Замлюнг» («Сплочение»). Тираж его не превышал трех тысяч экземпляров, но и он расходился далеко не полностью; в среднем удавалось продавать примерно 70% тиража. Журнал существовал за счет субсидий, львиную долю которых давало известное издательство «Кверидо».

Инициатором, главным редактором, душой журнала был Клаус Манн. Почти символическая редколлегия состояла из Андре Жида, Генриха Манна, Олдоса Хаксли и высокопарно именовалась патронатом; вся редакционная работа лежала на Клаусе Манне и двух-трех его ближайших сотрудников. Журнал «Замлюнг» также выступил с программной статьей, в которой обнародовал свое кредо:

«Литературный журнал отличается от журнала политического; он не дает летописи текущих событий, не анализирует их и не предсказывает их дальнейшего развития. Тем не менее и у него есть своя политическая миссия. В наши дни позиция журнала должна быть недвусмысленной. Тем, кто будет читать нас, номер за номером, должно быть абсолютно ясно, на чьей стороне стоим мы — издатели — и наши авторы. С первых же строк станет понятно, кого и что мы ненавидим и к чему привязаны всей душой...

Мы хотим сплотить тех из наших друзей, чьи сердца еще не отравлены навязчивыми идеями сомнительной идеологии, которая величает себя «новой», а в действи-

тельности обладает всеми темными признаками обветшалости и внушает нам отвращение. Мы хотим сплотить тех, кто верит, что фантазия, глубина и разум не исключают друг друга, кто сохранил во всеобщем хаосе свою преданность духу и продолжает чтить его высокие и строгие принципы. Где бы ни находились наши юные единомышленники, мы хотим привлечь их к работе в журнале. Но мы будем благодарны и пожилым, зрелым авторам, известным своими трудами, за их помощь, сотрудничество или просто доброжелательность. Разделяющие нас границы — превратившиеся уже в зияющие пропасти — проходят не между поколениями, а в самом центре их».

Если сравнить этот фрагмент с приведенными выше отрывками из программной статьи «Нойе дойче блеттер», то во многом станет ясным, что сближало и что разделяло эти издания.

Клаусу Манну удалось сплотить вокруг своего журнала весьма широкий коллектив авторов разной партийной принадлежности и весьма различных взглядов, но единых в своем неприятии фашизма. Либералы и буржуазные демократы были представлены на страницах «Замлунг» значительно шире, чем социалистические писатели. Все же произведения Бехера, Брехта, Киша, Шарера хоть и редко, но появлялись в журнале. В поэтической рубрике чаще других публиковались стихи Макса Германа-Нейсе, Эльзы Ласкер-Шюлер, Вальтера Меринга; из прозы стоит упомянуть «Дневники» Кафки, «Сервантеса» Бруно Франка, «Сыновей» Фейхтвангера и большое количество предварительных публикаций из книг, выходивших в издательстве «Кверидо». Драматические жанры оказались обойденными (Брехт был представлен несколькими стихотворениями, а Толлер кантатой «Земные страсти» и главой из автобиографии); большинство рецензий и критических статей было написано Клаусом Манном или другими сотрудниками редакции.

В теоретических и публицистических статьях иногда встречались существенные разногласия. В то время как Генрих Манн и некоторые другие авторы призывали к сплочению сил, открыто ставили вопрос об общественно-политических задачах эмигрантской литературы, — Герман Кестен выступил в 1934 году со статьями «Немецкая литература» и «Цена свободы», в которых с чисто субъ-

ективистских позиций обосновывал самодовлеющую ценность художественного творчества («Бесцельно ли искусство? Полезно ли оно? Вне сомнений, искусство может приносить пользу, или вредить, или служить каким-нибудь целям... И все же то, что отличает его от не искусства,— эстетичность, непредвзятость симпатий, красота, мера, совершенство и уравновешенность,— все это находится по ту сторону пользы и вреда, намерения и цели, политики и морали. В произведении искусства политический элемент второстепенен, случаи, он не составляет сути художественного произведения...»).

Кестен уповает главным образом на вечную, непреходящую ценность искусства, а не на необходимость объединенной борьбы, немедленной и эффективной, против тех, кто низвел литературу и искусство до положения прислужниц. «Все эти геббельсы и блунки,— писал Герман Кестен в девятом номере журнала,— понятия не имеют о могуществе литературы. Не так уж важно, издана ли книга в Амстердаме или Берлине. Если книга действительно хороша, она переживет и туполобых тиранов, и косных читателей, и дрянные книжонки. Раз мы стоим за правду и провозглашаем ее, время на нашей стороне. Песня поэта звучит дольше, чем истеричные помехи в немецком радио». Все это писалось от души человеком, который ненавидел фашизм и желал ему скорейшей гибели, но объективно вносило сумятицу и кое в чем воскрешало образ пресловутой башни из слоновой кости.

Несмотря на отдельные просчеты, журнал «Замлунг» пользовался авторитетом в кругах интеллигенции, которой было близко его либерально-демократическое направление. Он пробуждал к политической борьбе тех своих читателей, которые всю жизнь «веровали в Гёте и Канта», но считали, что учение Маркса — это «от дьявола»; он делал многое, чтобы «установить духовную связь между немецким гуманизмом и социализмом»¹. Журнал Клауса Манна действительно сплотил, пусть на короткий срок, многих писателей-эмигрантов, он стал им поддержкой в горькое время и приложил немало усилий для пропаганды действительно национальной немецкой литературы.

¹ Здесь и выше из письма Клауса Манна Вальтеру Берендзону от 11 октября 1933 года.

Затем было «СЛОВО»

В августе 1935 года, когда «Нойе дойче блеттер» и «Замлюнг» прекратили свое существование, остро встал вопрос о создании нового литературно-критического журнала. В итоге длительных переговоров (в них принимали участие И. Р. Бехер, М. Кольцов, А. Фадеев) решили создать в Москве немецкий ежемесячник, который объединял бы писателей-эмигрантов, разбросанных буквально по всему свету. Наркомпрос РСФСР принял 19 февраля 1936 года соответствующее постановление, и работа закипела. Хорошими организаторами показали себя В. Бредель, М. Остен и В. Херцфельде; в итоге уже в июле вышел первый номер журнала, который после недолгих колебаний («Мировая литература», «Германия и весь мир», «Голоса народов») назвали — «Дас ворт» («Слово»). В редакцию вошли В. Бредель, Б. Брехт и Л. Фейхтвангер. Последний жил в то время на юге Франции, Брехт в Дании, а Бредель летом 1937 года уехал сражаться в Испанию. Львиная доля редакторских забот легла в этих условиях на

Ф. Эрпенбека, официально числившегося ответственным секретарем журнала; действенную помощь ему оказывала Инга фон Вангенгейм. В январе 1938 года в Париже был создан своеобразный филиал редакции, которым руководили Мария Остен и Вилли Бредель, приехавший несколько позднее.

Журнал «Дас ворт» развивал свою деятельность в духе политики Народного фронта; он стремился стать организующим фактором, собрал вокруг себя весьма широкий круг авторов, партийных и беспартийных, и приглашал сотрудничать всех писателей, слово которых не служит «третьей империи». По данным З. Н. Петровой, автора кандидатской диссертации о роли «Дас ворт» в антифашистской периодике, тираж журнала составлял 12 тысяч экземпляров. Вследствие довольно высоких гонораров (часть их выплачивалась в валюте) журнал нуждался в дотации, которую ему давало издательство — «Журнально-газетное объединение». «Дас ворт» выходил довольно регулярно и просуществовал несколько дольше, чем его «младшие братья», — до марта 1939 года.

Объем отдельного номера колебался от 110 до 170 страниц (в «Нойе дойче блеттер» он составлял в среднем 60—65 страниц), что позволило редакции печатать много литературных произведений, рецензий, глосс и даже обширных дискуссионных статей.

Как и в других журналах, тон задавала проза: фрагменты романов В. Бределя, Ф. Вольфа, А. Зегерс, Э. Клаудиуса, М. Остен, Б. Узе, Л. Фейхтвангера, А. Шарера, А. Цвейга, Ф. Эрпенбека; повести и рассказы Э. Вайса, Э. Э. Киша, Г. Кестена, В. Лангхофа, Г. Мархвицы, Э. Отвальта, Я. Петерсена, Б. Франка, П. Цеха затрагивали самые болезненные и животрепещущие проблемы антифашистской борьбы. Не обошли вниманием и драматургию — «Пастор Галь» Э. Толлера, «Штыки и хлеб» Ф. Вольфа¹, «Страх и нищета в III империи» Б. Брехта, одноактные пьесы, либретто, киносценарии Ф. Брукнера, Э. Вайнерта, И. Вюстена, А. Керра нашли себе место на страницах «Дас ворт». Стихи, репортажи, переводы были представлены весьма обильно. Переводились, главным

¹ В последующей редакции пьеса называлась «Петер возвращается на родину».

образом, советские авторы, однако и произведения писателей других стран также достаточно часто появлялись в журнале. В годы боев против Франко активно печатались переводы с испанского. Ф. Вайскопф и Р. Фукс специализировались на переводах с чешского; Э. Вайнерт дал в своем переводе большую подборку стихов Эжена Потье, Маргарита Штефин перевела драму Нурдаля Грига «Поражение», посвященную Парижской коммуне, и автобиографию Мартина Андерсена-Нексе.

Многообразие тематики было характерным для «Дас ворт». Расчет с прошлым, самоотверженность подпольщиков, обличение злодейства гитлеровцев, гражданская война в Испании, осуждение политики невмешательства, успехи социалистического строительства в Советском Союзе, борьба против угрозы новой войны, международная солидарность трудящихся, исторические параллели — вот далеко не полное перечисление тем, освещавшихся в «Дас ворт». На примере произведений исторического жанра, опубликованных в журнале, видно, как последовательно проводилась в нем политика Народно-го фронта. На его страницах нашли место такие авторы, как Эмиль Людвиг, писавший о фараоне Эхнатоне, Людвиг Маркузе (биография Рихарда Вагнера), Альфред Керр (сценарий о Калиостро); Лион Фейхтвангер предоставил журналу главу из «Лже-Нерона» и описание жизни Фрэнсиса Бэкона; Фердинанд Брукнер — сценарий о Геслере; Курт Керстен — фрагменты своей хроники «Под знаменами свободы», Вилли Бредель — новеллу о Гнайзенау («После победы»), Иоганн Вюстен — рассказы об эпохе Реформации и Крестьянской войны.

В заслугу новому журналу надо поставить то, что, не ограничиваясь публикацией антифашистских произведений, он сумел стать творческой трибуной для широкой литературной общественности. Важную роль сыграли принципиальные дискуссии, которые «Дас ворт» проводил систематически. Уже первый номер журнала задал тон этому здоровому стремлению высказаться до конца и выявить истину в дружеском споре. В нем были опубликованы статьи А. Куреллы «Человек, как творец самого себя», Л. Маркузе «О гуманизме» и эссе С. Цвейга «Совесть против власти». Так завязалась интересная дискуссия о сути и принципах гуманизма. Более длитель-

ным и более яростным оказался спор об экспрессионизме, продолжавшийся почти год (с сентября 1937-го по июль 1938 года). Среди участников были А. Дурус, В. Ильберг, Г. Лукач, Б. Балаш, Э. Блох, Г. Вангенгейм, К. Керстен, Р. Леонгард, Ф. Лешинер, К. Манн, В. Хаас. Актуальность затронутого вопроса усиливалась еще и тем, что, как известно, гитлеровские культуртрегеры относили это течение к «выродившемуся искусству».

В ходе дискуссии были высказаны различные, в том числе и весьма негативные, оценки экспрессионизма. Так, например, Г. Лукач в очень категоричной форме отрицал какую-либо эстетическую ценность этого течения и обвинял его представителей в провозглашении программы идейного и политического разоружения перед лицом фашизма. Некоторые участники (например, А. Курелла) в основном соглашались с Г. Лукачем и склонны были оценивать экспрессионизм как нечто единое, недифференцированное, не учитывая стадий спада и подъема, не проводя различий между творческими принципами отдельных группировок в общих рамках этого весьма неоднородного течения. С другой стороны отстаивалось мнение о необходимости конкретно-исторического подхода к экспрессионизму в целом и к отдельным его представителям. Указывалось на многочисленную группу левых экспрессионистов (И. Р. Бехер, Ф. Вольф, Р. Леонгард, Э. Толлер и др.), пришедших в лагерь сражающегося пролетариата. Отмечались также и некоторые весьма существенные эстетические завоевания «активистов» (так называли писателей, объединившихся вокруг экспрессионистского журнала «Акция»).

В целом дискуссия в «Дас ворт» стала заметным событием в литературной жизни тех лет, хотя ей еще и не удалось внести полную ясность в обсуждаемую проблему. Следует добавить, что она пробудила живой интерес к другим более важным и злободневным вопросам, играющим первостепенную роль в формировании современной литературы, к таким, например, как определение эстетических критериев реализма и отношение к культурному наследию.

В серьезный разговор о реализме вступили видные писатели (Б. Брехт, А. Зегерс, А. Цвейг), возражавшие во многих существенных пунктах против концепции Г. Лукача, которая навязывала живому литературному про-

цессу заранее заданную, догматическую схему. Как известно, Г. Лукач выдвигал в качестве примера для социалистической литературы эстетические критерии великих мастеров критического реализма и предавал анафеме новаторство современной литературы, если оно противоречило классическим образцам. Тем самым реалистический метод получал очень узкую и формальную трактовку, нарушались принципы марксистско-ленинской методологии (произведение искусства сопоставлялось не с действительностью, а с другим, «образцовым» произведением) и, главное, игнорировалось новое классовое содержание нашей эпохи, требовавшее иных форм художественного воплощения.

Анна Зегерс выступила в защиту молодой немецкой литературы социалистического реализма, которая брала своих героев из гуши повседневной жизни и правдиво показывала их развитие. Писательница упрекала Г. Лукача в том, что он игнорирует обратное воздействие художественного произведения на реальную действительность и тем самым пренебрегает одним из важных эстетических принципов социалистического реализма.

Близко к сердцу принял дискуссию о реализме и Бертольт Брехт. Он написал в 1938 году две статьи: «Широта и многообразие реалистического метода», «Народность и реализм» (статьи эти, предназначенные, по мнению Г. А. Вальтера, для опубликования в «Дас ворт», в журнале так и не появились). Впоследствии они сыграли немалую роль в формировании правильного взгляда на суть реалистического метода. Говоря о том, что понятие реализма в литературе трактуется иногда слишком узко, Брехт на бесспорных примерах показал, что реализм характеризует не узость, а широта взглядов писателя. «Ведь сама действительность,— говорил он,— широка, многообразна, полна противоречий; сама история дает материал для литературы, и она же отвергает его... Убедившись, сколь многообразны методы описания действительности, мы приходим к выводу, что проблема реализма — это не проблема формы. Самое опасное при выдвижении формальных критериев — выдвинуть их слишком мало... Выбор литературной формы диктуется самой действительностью, а не эстетикой, в том числе и не эстетикой реализма. Есть много способов сказать правду и много способов утаить ее.

Наша эстетика, как и наша мораль, определяется требованиями нашей борьбы»¹.

И в статье «Народность и реализм» Брехт ратует за право автора использовать всю свою фантазию, оригинальность, изобретательность, весь свой юмор и возражает против навязывания писателям литературных образов и определенных типов повествования. Спор о реализме не был рядовой теоретической дискуссией; он стал жизненно важным разговором об эстетических критериях литературы социалистического реализма. Он сыграл свою роль в дальнейшем становлении марксистско-ленинской эстетики и в развитии немецкой социалистической литературы.

В вопросе о классическом наследии полемики было меньше. Уважительное отношение к видным гуманистам прошлого стало той платформой, на которой оказалось легче всего проводить в жизнь политику Народного фронта. «Дас ворт» систематически публиковал историко-литературные статьи и характерные подборки из произведений писателей минувших столетий.

Уже в первом номере, в рубрике культурного наследия, было приведено неизвестное письмо Георга Веерта матери, где он описывает демонстрацию своих соотечественников в Париже, проведенную в знак солидарности с французской революцией 1848 года. Публикация имела заголовок: «Один из прекраснейших дней моей жизни». В последующих номерах читатели встретились в этой рубрике с Бюргером, Бюхнером, Гердером, Грабе, Грильпарцером, Келлером, Клейстом, Ленау, Лихтенбергом, Нестроєм, Уландом, Форстером и Шубартом. Разумеется, достаточно широко было представлено в журнале творчество «великих немцев» — Гейне, Гёте и Шнллера.

Большой интерес вызвал сдвоенный номер журнала (апрель-май 1937), целиком посвященный четырехлетию свободной немецкой литературы. Биографические сведения об авторах были дополнены обзором «Эмигрировавшая литература», который написал А. Цвейг. Он провел параллель со свободолобивой традицией XVIII—XIX веков и отметил значительность литературной продукции эмигрантов за четыре года, прошедшие со дня преступ-

¹ Б. Брехт. О театре. М., Изд-во иностранной литературы, 1960, стр. 54—55.

ного аутодафе на площади Оперы в Берлине. Богатый фактический материал, приведенный в этом номере, служил убедительным подтверждением оптимистических выводов А. Цвейга.

В сложной международной обстановке 1939 года «Дас ворт» прекратил свое существование; его слили с немецким изданием журнала «Интернациональная литература». Почти тридцать лет спустя «Дас ворт» возродился к новой жизни: в ГДР все номера отпечатали фотомеханическим способом и сброшюровали в 10 томах (плюс один справочный). Необычайное переиздание быстро разошлось: читатель увидел в нем замечательный памятник литературного Сопротивления тех далеких лет.

Наиболее авторитетным и солидным журналом, не подверженным превратностям судьбы, был ежемесячник «Интернациональная литература», выходивший в Москве на русском, немецком, английском и французском языках. Иноязычные издания (особенно немецкое) значительно отличались от русского и друг от друга. Журнал, возникший первоначально как центральный орган Международного объединения революционных писателей (МОРП), продолжал деятельность «Вестника иностранной литературы», переименованного в 1930 году после Харьковской международной конференции революционных писателей в «Литературу мировой революции». Редактором немецкого издания с марта 1933 года стал И. Бехер. С января 1937 года немецкое издание получило подзаголовок и стало называться — «Интернационале литератур. Дойче блеттер». Объем оставался примерно таким же, как и у «Дас ворт»; журнал выходил регулярно и лишь в конце 1941-го и в 1942 году несколько раз прибегал к сдвоенным номерам.

Круг авторов, сотрудничавших в этом ежемесячнике, был весьма представительным и широким (М. Горький, А. Фадеев, М. Шолохов, Л. Арагон, Э. Хемингуэй, С. Цвейг, Б. Шоу, Э. Сяо, П. Неруда, Э. Синклер и др.); он еще более расширился после решений VII конгресса Коминтерна, когда журнал стал надежным «опорным пунктом литературных сил всех направлений, обративших против фашизма, войны и варварства острие своей художественной, критической и теоретической мысли». С весны 1933 года «Интернациональная литература» уделяла пристальное внимание событиям в Германии, пу-

бликовала произведения эмигрантов и некоторые материалы, поступавшие от подпольных групп. При анализе захвата власти нацистами многие авторы (и, вероятно, некоторые члены редколлегии) допускали первое время серьезный перегиб, считая, что «фюрер» быстро заведет страну в тупик, что он «не сможет ни ликвидировать перманентную безработицу, ни в сколько-нибудь существенной степени затормозить ее». Для некоторых (например, для Карла Шмюкле) фашизм означал «последние дни царства буржуазии, ее апокалипсис»; другим казалось, что в истерических речах нацистских главарей слышится «панический страх людей, обреченных на смерть» (Эрист Отвальт, Ганс Гюнтер). В дальнейшем, особенно после выступлений Г. Димитрова, оценка фашизма стала более зрелой.

И в художественных произведениях до 1935 года звучали главным образом два мотива: бесчеловечный террор гитлеровцев и героизм антифашистов-подпольщиков. В прозе (В. Бредель — глава из романа «Испытание»; Б. Олден — «Кандид»; О. Эрдман — «Великий час»), в драме (Ф. Вольф — сцена из «Профессора Мамлока»; Э. Вайнерт — «Кельн, 30 ноября 1936 года») и особенно в поэзии (И. Бехер «Немецкая пляска смерти» и др.) эти мотивы прозвучали с большой силой. Героями Сопротивления были повсеместно коммунисты; правда, у Бределя в «Испытании» и в стихах Вайнерта уже высказывается идея солидарности с рядовыми социал-демократами, идея объединения антифашистских сил «снизу».

В мае 1935 года журнал опубликовал статью Г. Димитрова — «Революционная литература в борьбе против фашизма» и начал активно проводить политику Народного фронта. В статье «Задачи и цели» Г. Бишера подробно говорилось о том, как следует претворять в жизнь решения VII конгресса Коминтерна в области литературы. В очень короткий срок «Интернациональная литература» превратилась в боевой орган антифашистского единства. Теперь наряду с писателями-коммунистами (И. Бехер, В. Бредель, Э. Вайнерт, Ф. Вольф, А. Зегерс, Я. Петерсен, А. Шарер) журнал широко печатает авторов различных взглядов и направлений, выступающих против гитлеровцев и их международных пособников. «Интернациональная литература» опубликовала на страницах немецкого издания отрывки из «Иосифа в Египте»

Т. Манна, «Голубого тигра» А. Дёблина, «Изгнания» Л. Фейхтвангера, «Зрелых годов короля Георга IV» Г. Манна и других произведений. В журнале печатались также М. Брод, А. Керр, К. Керстен, К. Мани, Л. Маркузе, Б. Фиртель.

Важно отметить, что наряду с этой тематикой каждый номер «Интернациональной литературы» пронизывал пафос социалистического строительства в СССР, пафос гигантских успехов советского народа, превратившего свою страну в крепость мира, в надежный оплот против любых сил международной реакции. Журналу был присущ пафос пролетарского интернационализма, позволявший исторически взглянуть на захват власти нацистами как на победу временную, как на опасный и мрачный эпизод в цепи классовых боев между буржуазией и пролетариатом. Подобный контекст выгодно отличал «Интернациональную литературу» от многих изданий антифашистской периодики тех лет и поддерживал у его читателей чувство обоснованного оптимизма.

В годы вторжения гитлеровской армии в нашу страну перед журналом, который не прерывал своей деятельности даже в конце 1941 года, встали новые задачи. Во-первых, надо было показать, что Гитлер и его приспешники это не Германия и не немецкий народ. Между бандитами и между жертвами их пропаганды (или прямого принуждения) проводилась отчетливая демаркационная линия. Во-вторых, следовало подчеркнуть ответственность *всего* немецкого народа за злодеяния гитлеровцев на чужих территориях. Фактов чудовищных преступлений фашистов становилось известно с 1942 года все больше и больше. Из номера в номер печатались обличительные документы и художественные произведения. Большое внимание уделялось также событиям на фронте (И. Р. Бехер — «Зимняя битва», Ф. Вольф — «Семь защитников Москвы», Э. Вайнерт — «Мemento Сталинград», Т. Пливье — «Сталинград», переводы произведений К. Симонова, И. Эренбурга, А. Толстого). И наконец, очень важны были материалы, подготавливающие создание Национального комитета «Свободная Германия». На страницах журнала выступали не только писатели, но и многие военнопленные, ратовавшие за организацию подобного антифашистского органа. Когда в июле 1943 года был провозглашен Национальный комитет «Свободная

Германия», журнал опубликовал его манифест и программную речь президента комитета — Эриха Вайнерта.

Как нетрудно заметить, журнал «Интернационале литератур. Дойче блеттер» отличался от своего собрата — «Дас ворт» и длительностью срока существования, и большей широтой в постановке и решении различных проблем. Оба журнала не конкурировали, а дополняли друг друга; что, в частности, проявилось в дискуссиях по специфически литературоведческим вопросам. «Интернациональная литература» так же, как «Дас ворт», проводила теоретические споры и боролась против декаданса и формализма за социалистический реализм, за партийность и народность литературы. С интересными статьями выступил И. Р. Бехер («О свободе писателя», «Рост и зрелость», «Стойкость»), в мае 1939 года журнал опубликовал переписку А. Зегерс с Г. Лукачем, ряд статей обличали продукцию фашистской кухни, немалую лепту в общее дело вносили советские критики и литературоведы. Нельзя не согласиться с Арнольдом Цвейгом, давшим очень высокую оценку серьезным и убедительным статьям «Интернациональной литературы» и всей антифашистской деятельности журнала в целом.

Из других литературных журналов, издававшихся эмигрантами в Европе, следует отметить «Мас унд ворт» («Мера и ценность»), выходивший с сентября 1937 по сентябрь 1940 года. Издателями были Томас Манн и Конрад Фальке, главным редактором — Фердинанд Люнн и затем Голо Манн; журнал выходил в Цюрихе, раз в два месяца, и «опекался» издательством «Опрехт». «Мас унд ворт» безусловно отличался от журналов, упомянутых выше, чертами известной академичности, политической сдержанности, пристальным интересом к проблемам философским, преимущественно этическим. Исторические обзоры успешно соперничали на его страницах с информацией об активной антифашистской борьбе, да и сам фашизм, как это видно из программной статьи, написанной Т. Манном, не получил четкой политической оценки. Фашизм осуждался в ней, главным образом, за его варварство и антигуманность, а противопоставлялась ему подлинная человечность:

«Мера — это порядок и свет, музыка творения и того, что способно творить; но это и нечто завоеванное, отторгнутое от хаоса, антиварварское, это победа формы, побе-

да человека... Мы хотим быть художниками и антиварварами, чтить меру и защищать ценности, мы хотим любить все свободное, все отважное и презирать обывательщину, беспринципный, бульварный образ мыслей, презирать его особенно глубоко там, где он с вульгарной лживостью подделывается под революцию».

Круг авторов журнала «Мас унд верт» отличался от «Дас ворт», «Нойе дойче блеттер» и даже от «Замлюнг». В него входили: Вальтер Беньямин, Эрнст Блох, Иозеф Брайтбах, Эрнст Вальдингер, Фридрих Вальтер, Эрнст Вайс, Альфред Дёблнн, Георг Кайзер, Юлиус Липс, Генрих Манн, Клаус Маии, Роберт Музиль, Гейнц Полицер и др. И разумеется, в журнале часто выступал Томас Манн. Он опубликовал в нем «Лотту в Веймаре», свой доклад о Рихарде Вагнере, статью о философии Ницше и др. Политически наиболее острыми были статьи Голо Маниа, в которых прямо критиковалась авантюристическая политика гитлеровцев и разоблачалось их стремление втянуть мир в новую войну.

Журнал «Мас унд верт», безусловно, стоял на правом фланге антифашистского фронта, но выполнял немаловажную задачу в определенных (тоже правых) читательских кругах; он помогал сохранять «чувство локтя», чувство общего участия в борьбе за освобождение Германии. В письме к Фрицу Эрпенбеку Томас Манн писал, что между «Мас унд верт» и «Дас ворт» и речи не может быть о какой-либо конкуренции, что он со своей стороны приветствует антифашистские журналы, издающиеся в Москве.

С деятельностью антифашистской периодики тесно связана еще одна проблема: многочисленные псевдонимы писателей и журналистов. Разумеется, псевдонимы существовали во всех странах с незапамятных времен. Но здесь к причинам, побуждающим авторов скрывать свое имя, добавлялись требования острой политической борьбы и личной безопасности. Так, например, рабочий читатель мог, увидев фамилию с аристократической приставкой «фон», сразу же отложить в сторону книгу или статью, подписанную таким образом. Иногда обладателям знатных фамилий (особенно высоким чиновникам или офицерам) грозили всевозможные неприятности, если они выступали в печати не под псевдонимом.

Может быть, именно из этих соображений Арнольд Фридрих Фит фон Гольсенау, офицер дворянского происхождения, подписал в 1928 году свою первую книгу «Война» вымышленным именем своего героя — Людвиг Ренн. Роман был написан в форме повествования от первого лица; герой его — по профессии столяр — был призван в первую мировую войну в армию и прошел путь от ефрейтора до вице-фельдфебеля. В те годы многие считали «Войну» документальным произведением, фронтовым дневником человека, далекого от литературных баталлий. И в период вынужденной эмиграции Людвиг Ренн, человек большой скромности, чуждый любой позы, пользовался в различных случаях псевдонимами: Антонино Поведра и Геральд Й. Вайт. Эти вымышленные имена важно знать всякому, кто захотел бы исследовать деятельность Людвиг Ренна в эмиграции или историю антифашистских периодических изданий — «Фрайес Дойчланд» и «Демократиче пост».

Людвиг Ренн далеко не единственный пример, когда псевдоним настолько вытесняет подлинную фамилию автора, что можно говорить о фамилии литературной. Так случилось и с Анной Зегерс, настоящее имя которой — Нетти Рейлинг. Выйдя замуж, писательница взяла фамилию мужа, венгерского подданного, и стала Нетти Радванн. Последнее обстоятельство не раз выручало ее в скитаниях по Франции после вторжения в страну гитлеровских войск. При проверке документов никому не приходило в голову, что она и есть та самая Анна Зегерс, голос которой бесстрашно звучал на многих конгрессах и митингах, чьи книги занесены мракобесами в их черный список.

Знакомясь с романами Ганса Фаллады или стихами Стефана Хермлина, современные читатели, как правило, не догадываются, что и эти имена вымышленные. За первым из них скрывался Рудольф Дитцен, а за вторым Рудольф Ледер. Возможно, многие удивятся, что псевдонимами являются и такие привычные для них имена, как Фердинанд Брукнер и Стефан Гейм. Так заменили свои имена и фамилии Теодор Тагер и Гельмут Флигель.

Особую роль играли псевдонимы писателей, ушедших в подполье. Например, руководитель подпольной берлинской группы писателей Ганс Швальм использовал вымышленные имена — Отто Эрдман, Эрнх Отто и Клаус

Хальм, а иногда подписывал свои корреспонденции в «Нойе дойче блеттер» анонимно — «2 берлинских рабочих» или просто тремя звездочками. Однако широкую известность Ханс Швальм получил под еще одним своим псевдонимом — Ян Петерсен.

Вымышленными именами пользовались и другие члены подпольной берлинской группы писателей. Так, Эрна Барник подписывалась псевдонимом Труде (Гертруда) Рихтер; Карл Шрадер прибегал к псевдонимам: Франц Шинтер, Ханс Шинтер и Пауль Кёрнер-Шрадер, последний псевдоним получил наибольшую известность.

Во всех этих случаях вымышленные имена прочно вытесняли настоящую фамилию автора, которая в лучшем случае оставалась известной лишь «посвященным». Однако история эмигрантской литературы тех лет знает немало примеров обратного рода, когда псевдонимы приживались лишь на короткое время и не могли конкурировать с подлинным именем писателя. Так, например, не укоренилось ни одно вымышленное имя Фридриха Вольфа (Ханс Рюден, Ханс Шер, д-р Изегрим, Христиан Бетц). Псевдонимы Александра Абуша (Эрнст Байер и Эрнст Рейнгардт, последний возник из партийной клички, которой Абуш пользовался в двадцатые годы), Эгона Эрвина Киша (Маттиас Брунхаузер), Фрица Эрпенбека (Ф. Бек, Ханнес Ватеркант, Фр. Ламберт) известны, главным образом, специалистам.

В своей интересной работе В. Г. Дмитриев¹ дает обширную и разностороннюю характеристику принципов образования псевдонимов, их многочисленных разновидностей, их различных судеб. Разумеется, в рамках данной главы нет возможности широко рассмотреть вопрос о псевдонимах и об анонимных публикациях, характерных для этого значительного периода в истории немецкой литературы. Думается, однако, что детальное изучение и систематизация такого важного раздела эвристики найдут еще своего исследователя. Здесь же приходится ограничиться лишь некоторыми наиболее интересными и наиболее известными псевдонимами².

¹ В. Г. Дмитриев. Сокрывшие свое имя. М., «Наука», 1977, 2-е изд.

² Главным образом тех авторов, которые встречаются в V т. «Истории немецкой литературы». М., «Наука», 1976.

В некоторых случаях писатели, видимо, не преследовали цели скрыться за псевдонимом; они изменяли только свое имя. Так, например, Иоханн Фридрих Мартин Лампель подписывал свои произведения как Петер Мартин Лампель. Эрнх Пауль Ремарк вошел в литературу как Эрнх Мария Ремарк, переделав к тому же на французский лад окончание своей фамилии¹. Последнее обстоятельство вряд ли можно объяснить своего рода литературным кокетством, скорее это была колкость в адрес ура-патриотов, закоренелых тевтономанов, онемечивавших после первой мировой войны все французские слова, вошедшие в обиход. Версия о том, что фамилия Ремарк это своего рода полиноним, то есть фамилия-перевертыш, и что орфографическое изменение конца предпринято с целью замаскировать такой нехитрый прием,— эта версия никаких подтверждений не получила.

Если учесть, что Герварт Вальден более 20 лет был издателем известного журнала «Штурм», то такие его псевдонимы, как Вальтер Штурм и Георг Штурм, нельзя считать надежным «укрытием». Более зашифрованным был псевдоним Варт, представлявший собой усеченное имя автора, и латинизм — Доктор профундус. К сказанному следует добавить, что и Герварт Вальден — это всего лишь литературная фамилия Георга Левина. Добавим еще две литературные фамилии, которые часто ошибочно принимают за настоящие. Это Лео Ланна (настоящая фамилия — Лазарь Герман) и Отто Биха. Иногда изменение имени сопровождалось одновременным усечением фамилии; так из Бенедикта Фрайштадта получился писатель и публицист Бруно Фрай, у которого, однако, был еще один псевдоним явно в духе Шиллера — Карл Франц.

Обширной была группа топонимов, то есть вымышленных имен, связанных с географическим названием. Так, например, лирический поэт Макс Герман расширил фамилию, добавив к ней название своего родного городка, и подписывался Макс Герман-Нейсе. Мария Грезхёнер стала известной как Мария Остен, а популярный театральный деятель Ганс Роденберг выбрал для себя псевдоним Ганс Берлинер. Славный революционными традициями пролетарский район Берлина — Веддинг — и знаменитая

¹ Erich Paul Remark — Erich Maria Remarque.

площадь Александерплатц получили косвенное отражение в топониме Алекс Веддинг, который взяла себе Грета Вайскопф.

Если у Греты Вайскопф было лишь одно вымышленное имя, то ее муж и боевой соратник Франц Карл Вайскопф пользовался по крайней мере четырьмя псевдонимами: Ф. Л. В. Ковач, Петер Бук, К. К. Регнер и Гейнрих Верт. Последними тремя писатель пользовался, главным образом, в своей журналистской практике, особенно в годы сотрудничества в журнале «Дас ворт».

Выше говорилось, что Людвиг Рени, Анна Зегерс, Фридрих Вольф избирали в качестве псевдонима фамилию, а иногда и имя литературного персонажа¹. Они выбирали имя героя собственного произведения, а Вильгельм Герцог, один из самых первых литературных паломников в Советскую Россию, прикрывался в годы эмиграции именем стэндалевского героя Жюльена Сореля. Другую, но вполне реальную литературную тень потревожил Курт Керстен, избравший себе в качестве псевдонима имя и фамилию известного немецкого просветителя XVIII века Георга Форстера (полное имя — Иоганн Георг Адам Форстер). Псевдонимом Атта Троль пользовался одно время Карл Грюнберг. Труднее определить ассоциации, которые легли в основу псевдонимов Рене Шнкеле (Саша), Людвига Маркузе (Гейнц Раабе), Вальтера Мернинга (Арчибалд Дуглас), Альбрехта Гаускофера (Юрген Верденфельз).

И в тяжкие годы изгнания юмор не покидал писателей-эмигрантов. Одним из многочисленных свидетельств этого являлись шуточные псевдонимы, к которым прибегали некоторые авторы. Так, например, Вальтер Виктор сочинил себе фамилию — К. Редо, Альфред Дёббинн пользовался псевдонимом Линке Поот, а публицист Фриц Штернберг вымышленным именем — Унгевитер. Сюда же можно причислить уже упоминавшуюся шуточную кличку Д-р Изегрин (Ф. Вольф) и широко известные псевдонимы Курта Тухольского. Дальнейшее изучение псевдонимов (некоторые из них указаны нами в других главах), встречавшихся в рассматриваемый период в газетах, журналах и книжных публикациях, несомненно позволит еще

¹ В. Г. Дмитриев предлагает для таких псевдонимов удачный, на наш взгляд, термин — героним.

шире охватить этот интересный литературный феномен.

Такая обширная тема, как периодические издания немецких эмигрантов, не может быть с достаточной полнотой рассмотрена в рамках данной книги. И даже деятельность европейских литературных журналов тут пришлось охарактеризовать лишь конспективно и ограниченно. Ниже речь еще не раз пойдет об отдельных газетах и журналах; здесь же приходится довольствоваться общими замечаниями.

Антифашистская пресса эмигрантов играла немалую роль в трудный период борьбы с гитлеризмом. Ее заслуги не исчерпываются правдивой и обширной информацией о том, что творилось в те годы в Германии; хотя надо отметить, что подобная информация оказывала существенное воздействие на мировую общественность, определенные круги которой долгое время полагали, что антифашисты тенденциозно «сгущают краски». Несомненной заслугой этой прессы было и то, что она последовательно и неукротимо выступала против угрозы новой войны, яростно атаковала порочную политику невмешательства, политику умиротворения агрессора. Газеты и журналы немецких эмигрантов своим многообразием, дискуссиями, свободным высказыванием различных мнений резко контрастировали с унифицированной прессой третьего рейха. Они стремились открыть глаза обманутым немцам, разоблачать наглую демагогию нацистов, поддерживать недовольство и сопротивление внутри страны. К сожалению, приходится констатировать, что эту задачу, задачу воздействия на немецкий народ извне, смогла выполнить лишь небольшая часть периодики: только коммунистическим и некоторым другим нелегальным изданиям удавалось (главным образом до 1936 года) оказывать непосредственное влияние на трудящиеся массы, правда в весьма ограниченных размерах.

Значительно более сильным было воздействие прессы на обширный лагерь эмигрантов. Ее прогрессивная часть стала активным помощником в проведении политики Народного фронта и выполняла важные организаторские задачи. В дальнейшем заслугой антифашистской периодики явилась широкая пропаганда деятельности Национального комитета «Свободная Германия», публикация его важнейших документов, а также открытое обсужде-

ние перспектив Германии, то есть путей ее демократического обновления. Велика была и моральная поддержка, которую черпали из своей прессы изгнанники, разбросанные по всему свету. Этот психологический фактор также нельзя сбрасывать со счета. Если же говорить непосредственно о литераторах и журналистах, то надо подчеркнуть, что антифашистская периодика явилась для них весомой помощью в суровые годы. К материальной стороне прибавлялось то великолепное чувство, которое охватывает автора, когда он видит свой труд опубликованным, ощущает новый прилив творческих сил для дальнейшего выполнения своего самого важного долга. Именно благодаря эмигрантской прессе сохранилось и дошло до нас много произведений самых разных жанров, написанных в период эмиграции.

Второе рождение

Поэзия (особенно ее малые формы) хорошо чувствовала себя на страницах эмигрантской прессы. Газеты и журналы охотно печатали негодующую сатиру и элегическое раздумье, гневные, взволнованные строфы гражданской лирики и злую пародию или стихотворный фельетон. Поэты могли тем самым проявлять оперативность и проверять свои стихи на читателя, прежде чем включить их в очередной сборник. Периодические издания сохраняли возможность поэтического эксперимента и стихотворной полемики, что положительно влияло на развитие боевой антифашистской поэзии в самом широком смысле этого слова. И в том, что даже в эти годы рос и креп талант многих поэтов, есть некоторая заслуга эмигрантской прессы. Немало стихотворений, украшающих ныне наши антологии, впервые появилось в скромном эмигрантском журнале. Пройдут годы, и, чтя память своих соратников, Иоганнес Р. Бехер скажет: «Немецкие поэты, подлинные немцы, они не могли и не имели права молчать, когда с приходом Гитлера над Гер-

манией нависла гибель. Честь и слава тем, кто распознал эту опасность гибели еще в зародыше, а не задним числом... Так они снова выполнили миссию поэта — смотреть в будущее, быть провидцем и пророком».

Говоря об антифашистской поэзии 1933—1945 годов, нельзя ограничиться констатацией ее боевых заслуг. Важно отметить ее новое качество, заметно проявившееся в творчестве наиболее зрелых поэтов. Это качество выразилось в обретении ранее неизвестных красок и звуков, в широте и многоплановости, то есть в тех факторах, которых подчас так не хватало суровой, но несколько прямолинейной музе пролетарской поэзии двадцатых годов.

Особенно ярко новое качество проявилось в ином отношении к классическому наследию, в творческой адаптации значительных художественных ценностей прошлого, в осознании завидного богатства мировой и отечественной классики. С другой стороны, новое качество нашло выражение в стремлении преодолеть излишнюю декларативность, злоупотребление схемой и общими местами, в поисках той спокойной ясности и конкретности, которые рождаются из глубокого знания жизни и ее законов, из стремления художника не перекричать, а убедить и увлечь читателя силой убеждения.

Все это рельефно и отчетливо выявилось, например, в поэзии Иоганнеса Р. Бехера. Его муза совершенно неожиданно обрела такие краски и такую философскую глубину, что сам поэт характеризовал новый период творчества как свое «второе рождение». И действительно, годы изгнания оказались для Бехера плодотворными во всех отношениях. Трудно переоценить ту огромную организационную работу, которую он проделал сразу же после ухода в эмиграцию (апрель 1933 года). В последующие два года поэт интенсивно поддерживал связь между различными центрами и группами немецких эмигрантов, неоднократно выезжая с этой целью в Вену, Прагу, Цюрих, Париж и Москву. Иоганнес Р. Бехер оказал немалую помощь в создании литературных журналов «Нойе дойче блеттер» и «Дас ворт», долгие годы редактировал немецкое издание журнала «Интернациональная литература», сплотив вокруг него большую группу писателей.

Поэт приложил много усилий для созыва и успешного проведения Парижского Международного конгресса пи-

сателей в защиту культуры и выступил на нем с ярким призывом отстоять сокровища мировой и национальной культуры от фашистских варваров. И. Р. Бехер произнес речь также на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, куда он был избран в качестве делегата с решающим голосом; там, на авторитетном форуме советских писателей, поэт стал участником и свидетелем темпераментных дискуссий, в ходе которых вырабатывались основные принципы социалистического реализма. Но даже отвлекаясь от таких масштабных событий, надо отметить неустанную повседневную деятельность Бехера, стремившегося укрепить мощный единый литературный фронт писателей-эмигрантов. В Париже он помогает созданию Союза немецких писателей; буквально по всей Европе он содействует установлению многих контактов; в Москве он осуществляет организацию творческих объединений, которые, по свидетельству Гертруды Рихтер, наряду с другими задачами заботились о воспитании литературной смены. С созданием Национального комитета «Свободная Германия» сфера деятельности Бехера расширяется; он проводит ответственную пропагандистскую работу среди немецких военнопленных.

Весь этот важный и плодотворный труд поэта-коммуниста поглощал очень много сил и, казалось бы, хоть частично мог пойти в ущерб художественному творчеству человека, которому уже шел пятый десяток. Но факты свидетельствуют об обратном. В суровых испытаниях выкристаллизовался и развился лирический талант Бехера; напряженная борьба словно удесятирила его силы и позволила достичь таких высот, которых не знало его прежнее творчество. Причем поэтическая эволюция Бехера шла сразу в двух направлениях: он развивался и как мастер, и как теоретик социалистической немецкой литературы. Его работы «Во имя человечества» (1935), «Из мира стихотворения» (1936), «Предварительное объявление о теме стихов» (1937), «О великих принципах нашей литературы» (1938) вместе с другими статьями, опубликованными в «Интернациональной литературе», составляли органическое единство и во многом подготавливали его знаменитую «Защиту поэзии».

Чрезвычайно весомой была непосредственная поэтическая практика Бехера. Правда, первый его сборник — «Наклеить на стену!», вышедший в 1933 году в Москве,

еще тесно связан с художественными принципами предыдущего периода творчества, но ведь и написал его Бехер до отъезда из Германии. Хлесткие двустишия содержали в себе лаконичные отсылки на конкретные события, пробуждали презрение и ненависть к «новому порядку». Их действительно легко было наклеить на забор, на стену или написать углем, мелом, краской; в известной мере их можно считать зародышем будущих антифашистских стихотворных листовок. Однако уже в следующей книге — «Немецкая пляска смерти» (1933) и особенно в поэме «Германия. Песня о том, как рубят головы» (1934) — заметно проступают черты нового. В этом произведении отчетливо слышна перековка с Гейне и, в частности, с его поэмой «Германия. Зимняя сказка». Мы встречаем у Бехера ту же метрику, ту же строфику, ту же своеобразную и гибкую интонацию. Его «путевая поэма» тоже насыщена злободневной сатирой и несколько приподнята по тону. Но сходство не ограничивается формальными признаками, оно проявляется и в родстве лирических героев, лишенных родины, и в щемящей боли за поруганное отечество, и в гневных тирадах, и в светлой вере в будущее своей страны.

«Германия» Бехера это первый шаг в освоении им самых прогрессивных национальных традиций; поэт обращается к своему собрату — изгнаннику — как к союзнику, как к соратнику в борьбе за счастливое будущее немецкого народа. Разумеется, лирический герой Бехера обладает уже опытом классовой борьбы и знает, что фашизм не в силах сокрушить такой бастион мира и свободы, каким является Советский Союз. Поэт показывает, как чувство растерянности, некоторого смятения сменяется у лирического героя поэмы уверенностью и самообладанием, после того как он воочию познакомился с достижениями социалистического строительства в СССР.

В балладе «Человек, который молчал» (1936) Бехеру удался образ подпольщика, образ потрясающей силы и драматизма. Если раньше поэт ограничивался образ-схемой, героем обезличенным, шагающим в «серых колоннах» рядом с ему подобными, то в новой балладе он смог создать глубоко лиричный, живой, полихромный образ стойкого антифашиста. Его благородное мужество резко контрастирует с зверскими методами гитлеровских палачей; этот контраст проявляется и в формальных осо-

беиностях стихотворения. Прямую речь мы встретим только у истязателей: грубые, отвратительные выкрики, тупо повторяющиеся в бессильной злобе, так как их жертва упорно хранит молчание. Это молчание дополняется внутренней монологической речью героя¹.

Такой же прием успешно использовала впоследствии Аниа Зегерс в знаменитой сцене допроса Валау. Молчание Человека подчеркивает его величие, его моральное превосходство над своими мучителями; оно характеризует его духовный облик выразительнее всяких слов. Частые повторы обрушиваются на мужественного борца, словно град ударов. Последнее четверостишие звучит как торжественная эпитафия. Вот он — безымянный герой Сопротивления, представитель той другой Германии, которую можно бросить в концлагерь, в застенки, наконец, на плаху, но нельзя поставить на колени. Баллада о «Человеке, который молчал» свидетельствует о расширении реалистической палитры Бехера, о стремлении воплотить в своих стихах подвиги бойцов подпольного фронта, которые первыми приняли на себя удар фашистских банд.

Поэт и коммунист такого масштаба, как Бехер, отлично понимал, что мужество героев подполья выросло не на пустом месте. Революционные традиции немецкого народа складывались столетиями и были тесно связаны с освободительной борьбой всего человечества; они особенно усилились после победы Великого Октября. И поэтому в стихотворении Бехера «Смерть комиссара» читатель по праву увидел в советском комиссаре эпохи гражданской войны старшего брата Человека, который молчал.

Национальные традиции были для Бехера не менее важными; в его замечательных поэтических сборниках — «Искатель счастья и семь тягот» (1938), «Сонеты 1935—1938» (1939), «Второе рождение» (1940) — мы встретим целую галерею образов мятежных и мужественных сынов немецкого народа от Гаиса Бегейма (Пфайфер из Никласхаузена) до Гаиса Беймлера. Мужество было для Иоганнеса Р. Бехера, так же, как и для Фридриха Вольфа, моральным качеством более емким и высоким, чем просто храбрость. Умение мобилизовать все свои способ-

¹ В вольном переводе В. Нейштадта в уста героя вложена прямая речь, но это не соответствует подлиннику. См. кн.: «Немецкая демократическая поэзия». М., Гослитиздат, 1955, стр. 415.

ности, все свои силы на достижение поставленной цели ценнили им очень высоко. И поэтому он не раз ставил вопрос о мужестве писателя, о мужестве самоотверженного поборника правды, проявляющемся, в частности, и в мужестве усердной работы, необходимой для овладения настоящим мастерством, без которого не может быть ни подлинной литературы, ни подлинного искусства. Именно поэтому мы найдем в его стихах не только «революционеров действия», но и «революционеров мысли и творчества», так как Бехер «воплощал в их образах идею неразрывной связи истории и современности, рассматривал их с точки зрения борца-антифашиста как провозвестников борьбы, которую ныне ведет человечество за прогресс и социальную справедливость, видел в них активную и могучую силу изменения жизни, переустройства материальной деятельности и духовного строя людей на началах разума и гармонии»¹.

Читая сонеты Бехера, посвященные Баху, Геббелю, Гёльдерлину, Гёте, Грифнусу, Грюневальду, Рименшнейдеру, Вальтеру фон дер Фогельвайде, понимаешь всю значительность эволюции его отношения к классическому наследию. Нет, это уже совсем не похоже на то глухое неприятие мировой культуры, о котором сам поэт вспоминал так: «...Гёте стал для меня олицетворением немецкого мещанства, я считал, что клычком «тайный советник» покончил с ним; ярлыком «рабовладельческий строй» я разделался с древними греками; органные звуки какой-нибудь пьесы Баха казались мне... пригодными лишь для усаждения слуха безнадежных дураков, святой ложью»².

Бехер словно стремится наверстать то многое, что было упущено в пору юношеского инглизма и сектантского ожесточения. Но вместе с тем — и это очень важно — его обращение к немецкой классике носит ярко выраженный антифашистский характер. В тот период, когда гитлеровцы поставили под угрозу само существование человечества, отказывая людям в их священных правах и высоких устремлениях, Бехер поднял на щит великих гу-

¹ И. Фрадкий. Литература новой Германии. М., «Советский писатель», 1959, стр. 291.

² И. Бехер. Любовь моя, поэзия. М., «Художественная литература», 1965, стр. 485.

маннистов прошлого, которые во все века самоотверженно отстаивали достоинства человека и звали его к добру. При этом поэт широко шагнул за границы своего отечества и создал величественные образы Байрона, Леонардо да Винчи, Горького, Данте, Маяковского, Микеланджело, Паскаля, Рембрандта, Сервантеса, Льва Толстого, Шекспира. Он понимал, что творчество этих гуманистов близко и дорого тысячам честных немцев, миллионам людей других стран и народов; оно дорого, прежде всего, своей любовью к человеку, своей способностью делать его лучше, своей готовностью идти за него на бой, своей верой в безграничность его возможностей:

Над мирозданием человек царит,
Мир изменяет и его творит.

(Перевод В. Нейштадта)

Для Бехера воскрешенные им образы не «великие тени прошлого», а союзники и соратники в сиюминутной борьбе. Он не застывает перед ними в почтительном поклоне, благоговейно сняв шляпу, а энергично зовет их на бой против новой, еще более страшной инквизиции, угрожающей человечеству. Эта особенность всей поэзии Бехера периода эмиграции хорошо выражена в переводе сонетов «Слезы отечества», сделанном Л. Пеньковским:

Четвертый год идет! У нас не стало слез,
Чтобы Германию оплакивать. Унес
Поток кровавый их. Нет, больше слез не лейте:

Нам ненависть нужна, и мужество сердец,
И силы для борьбы, чтоб мукам был конец!
Вы, краска, слово, звук,— разите, насмерть бейте!

О чем бы ни писал в те годы Иоганнес Р. Бехер, он всегда оставался подлинным патриотом, верным сыном своей Родины. Ненависть к гитлеровцам не затмевала в его душе горячую любовь ко всему, что составляло честь и гордость немецкой нации. Где находилась в эти страшные годы настоящая Германия? Кто немцем не был и кто немцем был? — вот вопросы, обжигавшие душу поэта, и он имел мужество ставить их даже тогда, когда Европа озарилась пламенем грабительской войны и для миллионов людей слово «немец» стало чуть ли не синонимом слов «захватчик», «каратель», а ненависть к Гитлеру и

его прнсным грозила перейти в ненавнсть ко всему немецкому.

Я — немец. Пусть дозволено глупцам
Меня лишать гражданства в озлобленье.
Не встану перед ними на колени
И прав своих гражданских не отдам!

Я — немец. Но я знаю, немцем быть —
Не значит в муки повергать полсвета.
От этих немцев мир освободить —
Вот в чем я вижу высший долг поэта.

Мне ваша боль и ненавнсть ясна,
Вы все, кто стонет под немецким гнетом!
И ненавнсть и скорбь у нас одна.
Наш общий гнев — к отмщению зовет он!

(Перевод Л. Гинзбурга)

Конечно, Бехер мог значительно упростить себе свою задачу, ограничившись осуждением ненавистного режима, порабощенной страны, обманутого народа. Немало эмигрантов спешило отмежеваться и от беды, и от вины немецкой нации. Для Бехера подобная позиция была непринемлемой: он хорошо понимал разницу между родиной и фашистским государством. Да и в том, что случилось в Германии, была ведь какая-то доля его *личной* вины.

Значит, надо не только пригвоздить к позорному столбу фашистских молодчиков, но и разобраться в собственных ошибках; значит, надо адресовать свои стихи и «мужичку из Крессброна», и тысячам другим обманутым, растерянным, бессильно опустившим руки, а не только своим боевым друзьям и изгнанникам. Ведь гитлеровцы отняли отечество и у тех, кто остался в Германии. Они лишали их всего светлого в жизни, узурпировали поэзию и музыку, науку и философию, извращали историю, уродовали немецкий язык. Они ввели казарменную регламентацию всей жизни, не пощадили даже родной природы и там, где могли, исказили ее облик. Честные немцы, не желавшие «подстроиться, чтобы устроиться», не признававшие духовных эрзацев, жить в такой Германии были не в силах, они могли в ней только существовать.

В стихах Бехера периода изгнания возрождается все то, что отняли у него нацисты. Подлинная Германия продолжает жить в его поэзии, причем не только как еди-

ное высокое понятие, но и во множестве деталей и подробностей, которые дороги сердцу поэта. Бехер описывает родные места, «странствует» в стихах по германским городам и селам, любит плавным течением немецких рек; он уходит в историческое прошлое своего народа, подлинный лирик — он заглядывает в самые интимные уголки человеческого сердца. Вот, например, один из сонетов середины тридцатых годов (в русском переводе он публикуется впервые), в нем прямо-таки нельзя узнать Бехера «Серых колонн» и «Великого плана».

ПРОШЛО

Как часто повторял я это слово!
Оно и скорбь и счастье выражало,
То радостью во мне звучало новой,
То сожалеть о чем-то заставляло.
Как часто был я к прошлому прикован,
И мысль: «Оно прошло» — меня пугала.
Я воскрешал видения былого,
Жил в том, что уж давно прошедшим стало.
О если б мог я с глаз сорвать покровы,
Я б прошлым многое назвал в себе тогда...
А что, казалось, вечно будет ново,
Что никак не сотрут года,
То с каждым часом времени земного
Во мне уходит. Молча. Навсегда.

(Перевод М. Комарицкого)

Поэт, который еще совсем недавно гордился своей «безличностью» и даже тем, что он «сбросил с себя свое имя» и стал безымянным товарищем тысяч других, таких же безликих, как он, углубился в себя и обнаружил, говоря словами Маяковского, души золотые россыпи. Открыв заново себя, Бехер-лирик открывает также заново свою родину. Можно подумать, что ему было необходимо обрести расстояние, чтобы увидеть то большое, что он явно недооценивал в своей подчас излишне аскетичной и одноплановой поэзии конца двадцатых и начала тридцатых годов. Раньше поэт жил в Германии, но чувствовал себя лишенным родины, теперь в изгнании он как бы обретает свою немецкую родину, тот идеал, за который «товарищ Бехер» ведет смертный бой с фашизмом, ни на день не переставая быть поэтом.

В письме Бехеру от 25 апреля 1938 года Фридрих Вольф писал: «Дорогой Ганс! Сердечное спасибо за твой

новый томик стихов и за посвящение. Тебе пошло на пользу обращение к простой и сильной форме, как, например, в стихах «Городок в долине Дуная», «Умирает человек», «Снег падает» и в этих коротких четверостишиях — «Когда тебя из виду потерял». И особенно в «Застольной песне». Во всех этих стихотворениях задает тон единственное безраздельное сильное чувство: *любовь к родине*. Может быть, именно поэтому они так волнуют меня? Нет, они и объективно безусловно хороши и искренни; «искусность» не бросается в них в глаза, как, например, в сонетах. Много мы говорим о «народности», и нам, разумеется, надо осознать нашу задачу и биться над ее решением. Но будет очень хорошо, если в результате этого возникнут стихи, написанные как бы совсем легко, как бы совсем непринужденно... простые, понятные стихотворения, которые хочется запомнить, которые хочется петь. А в твоём новом томике таких стихов множество, и с этим тебя надо поздравить.

В Париже я недавно перечитывал Эйхендорфа и Мериэ, не говоря уже о Гейне. Сейчас я уверен тверже, чем когда-либо раньше, что никому не удастся отнять у нас нашу Германию до тех пор, пока мы в состоянии защитить немецкий язык и все вновь и вновь обогащать его. Прекрасен и «Динкельсбюль», и цикл «Одним путем с тобой». Он растрогал меня. Из русского цикла больше всего мне понравились — «Маяковский», «Смерть комиссара», «Утонувшая подводная лодка» и «Сборщица хлопка». Но самыми сильными, прочувствованными и самыми простыми получились стихи о Германии.

Фридрих Вольф был не единственным соратником Бехера по партии и по искусству, который признал и высоко оценил метаморфозу, родившуюся как итог новых идей, как итог переосмысления отношения Бехера к традициям мировой культуры. Гертруда Рихтер приводит в своих воспоминаниях следующий факт: «Другой раз он (И. Р. Бехер.— В. Д.) показал мне несколько сонетов и хотел узнать, что я о них думаю. Сонеты были посвящены Рименшнейдеру, Вальтеру фон дер Фогельвайде и Грюневальду. Стихи ошеломили и восхитили меня: в них звучал новый, до сих пор неизвестный Бехер. Новым был предмет поэзии: высокое искусство прошлого. Новым оказалось и художественное содержание: оценка шедевров классики с точки зрения трудной со-

временной ситуации. И совсем необычным для нашей молодой социалистической литературы было обращение к форме сонета. В восторге я сказала ему: «Ганс, тебе удалось воплотить в стихах наш лозунг об освоении культурного наследия, и не как-нибудь, а мастерски; в самой строгой классической форме. Вот он, знаменитый качественный скачок».

Разумеется, сейчас подобный взгляд на литературное новаторство Бехера представляется естественным, да и сами стихи давно уже не воспринимаются как пионерские, но в те годы нашлось немало инстанций и лиц, совсем иначе оценивших этот поворот в творчестве Бехера. «Вначале,— вспоминает Вилли Бредель,— я тоже полагал, что весь спор направлен против формалистических выкрутасов и отхода от основных политических принципов в литературе. Сектантство, которое мы уже преодолели во многих политических аспектах, еще раз воскресло и взяло реванш в этом литературном споре, хотя и на очень краткий срок».

В ходе всех дискуссий Бехер держался твердо и стойко: он был глубоко убежден в своей правоте. В основе его убежденности лежала очень верная мысль: для того чтобы иметь все основания считать антифашистскую литературу подлинной национальной литературой Германии, необходимо поднять антифашистскую литературу до такого уровня, который опирался бы на огромный арсенал художественных достижений, веками создававшийся всей немецкой литературой.

Больше всего Бехеру приходилось защищать сонет, так как многочисленные оппоненты особенно яростно атаковали его как изысканную, «аристократическую» форму поэзии. Для многих обращение Бехера к сонету казалось непонятным и неожиданным, однако оно было подготовлено и традицией и современностью. Непревзойденными мастерами сонета Бехер считал Петрарку, Лопе де Вега, Ронсара и Шекспира; в них он видел своих учителей, им посвятил он впоследствии свой критическийopus — «Философия сонета», вошедший в его знаменитые «Опыты». Но и в XX веке сонет играл немалую роль в немецкой поэзии. К этой форме часто прибегали многие представители экспрессионизма (Франц Верфель, Теодор Дрейблер, Георг Гейм, Пауль Цех и другие), а Бехер, как известно, примыкал в годы своей поэтической юности к

этому литературному течению. Бехера, художника ищущего и *мыслящего*, не могла не заинтересовать форма, к которой так охотно прибегали столь разные мастера поэзии Ренессанса, барокко, романтизма (в Германии—Эйхендорф и др.) и даже экспрессионизма, течения, которому сонетная форма, на первый взгляд, была как бы противопоказана.

«Магния четырнадцать строк» пленила Бехера четкой, конкретной заданностью, драматичностью и свойственной ей диалектикой. Всею своей поэтической сущностью Бехер ощутил подспудное требование сонета «думать сердцем и чувствовать разумом». Эти образные слова Теодора Фонтане¹ поэт поставил эпиграфом к своей «Философии сонета». И не случайно в сонетах Бехера, как правило, удачно снято противоречие между понятиями: думать и чувствовать. Познание становится неотъемлемой частью творческого процесса, а поэтическое творчество твердо опирается на познание.

Бехер не изменил сонету до конца своей жизни ни как поэт, ни как теоретик поэзии; его перу принадлежат свыше 560 сонетов; эта форма была для него олицетворением поэтической мудрости. «Именно в сонете,— писал Бехер,— отчетливейшим образом обнаруживаются пустота и убожество содержания; многие «создания», появляясь на свет в форме сонета, раскрываются во всем своем ничтожестве. С ними происходит то же самое, что с уродом, который пытается приукраситься, нарядившись по возможности броско. Эффект получается противоположный. Безобразне тем самым только подчеркивается и еще больше бросается в глаза... Разумеется, каждое стихотворение вытаскивает свое истинное содержание на свет божий, но сонет из всех родов поэзии самый последовательный и безжалостный в разоблачении незначительности и пустоты содержания»².

Диалектическую сущность сонета Бехер видел в его драматичности, в содержательном (а не формальном!) характере его схемы, в основу которой положен закон

¹ Т. Фонтане (1819—1898) — выдающийся представитель немецкого критического реализма. В ГДР учреждена премия его имени, присуждаемая ежегодно за достижения в области литературы и искусства.

² И. Бехер. Любовь моя, поэзия. М., «Художественная литература», 1965, стр. 460.

движения жизни, один из основных законов диалектики — закон отрицания отрицания. Именно благодаря этому удастся выразить преемственность нового и старого, показать повторяемость на высшей стадии развития отдельных свойств стадии низшей и обосновать прогрессивный характер данного развития. Первое четверостишие (катрен) излагает тезис, во втором катрене дается анти-тезис, синтез же вырабатывается в двух заключающих терцетах. Причем Бехер подчеркивает, что, как правило, второй тезис относится к первому не антагонистически, то есть не как «огонь и вода», а как «гора и долина». Эту диалектичность формы легко обнаружить в таких, казалось бы, разных сонетах, как «Плохие отметки», «Ночь», «Был бы я...», «Партия», «Высокомерному поэту», «Генерал Мола», «Сила слова». Как истинный лирик Бехер остро чувствовал детали и умел соединять эмоциональное опосредствование с философским обобщением. Нередко основой того или иного сонета являлся, казалось бы, небольшой, частный факт. Так, например, узнав, что в Крессбрене у Боденского озера кто-то нацарапал на каменном заборе слово «Довольно!», поэт тут же берется за перо:

Довольно! Пусть сильнее грянет гром!
Где ваша честь, ваш облик человечий?
Где гордый дар свободной, смелой речи,
Что ставит человека над рабом?

Довольно молча прятаться в углах!
Довольно тюрем, виселиц и плах!
Довольно прятать ненависть в глазах!
В душе носить — довольно! — подлый страх.

Пускай не шепот — крик раздастся: «НЕТ!»
Довольно же позора стольких лет!
Довольно ложь терпеть — и ждать безвольной!

Хоть ночь темна, но близится рассвет;
Внемлите, камни вопиют вам вслед:
«Довольно!»

(Перевод М. Комарицкого)

И в этом сонете (он тоже публикуется впервые в русском переводе), сонете, написанном «на случай» и как бы на одном дыхании, с подчеркнутой анафорой и скупой

энергичной лексикой,— легко прослеживается то, что Бехер называет «схемой содержания сонета», то есть развитие стиха от тезиса к синтезу. Бехер неоднократно противопоставлял сонету так называемый «четырнадцатистрочник», то есть стихотворение, написанное в форме сонета, не обладающее, однако, таким содержанием, которое оправдывало бы сонетную форму. «Своего наиболее опасного врага,— писал Бехер,— сонет находит в самом себе, и враг этот тем опаснее, что каждый поэт, когда-либо посвятивший себя искусству сонета, терпел поражение от этого врага». Подобные неудачи постигали и Бехера, особенно в той книге сонетов, которую он опубликовал в Москве в 1939 году.

Разумеется, в рамках данного очерка нет возможности подробно рассмотреть все элементы литературного новаторства Бехера, которое позволило поэту говорить о своем «втором рождении». В частности, нельзя с должной широтой раскрыть значение того вклада, который Бехер внес в теорию и практику сонета, а также коснуться известных перегибов, допущенных им, вероятно, в пылу полемики. Подчеркнем в заключение, что Бехер защищал сонет и как практик. В своих стихах он продемонстрировал разнообразие жанровых возможностей сонета, богатство рифмовки и смелое использование белого стиха, особенно удавшееся ему в таком значительном произведении, как «Деревянный домик» (1937—1938). Многие сонеты Бехера отходят от канонической структуры и следуют шекспировскому образцу: три четверостишия и заключительное двустишие, часто со свободными рифмами. Такое двустишие Бехер обычно наполняет ударной силой и придает ему резюмирующий характер:

Рабочий класс, с которым шел я в ногу, ;
Меня и слово вывел на дорогу.

(«С тех пор...» Перевод В. Нейштадта)

В взволнованном и темпераментном сонете «Убийцам в лицо!» поэт использует структуру так называемого опрокнутого сонета (два tercета предшествуют двум четверостишиям). Свыше двух десятилетий Бехер отстаивал жизнеспособность сонета, его созвучность нашей социалистической практике, и, пожалуй, наиболее весомым ар-

гументом было страстное, как бы захлебывающееся от избытка чувств, четкое слово поэта:

СОНЕТ

Когда поэзии грозит разгром,
И образы над пропастью повисли,
И тщетно бьешься над порожняком
Летающих строк, пренебрегая мыслью,
Когда в переизбытке впечатлений
Теряет остроту усталый взгляд
И в судорогах смерти и рождений
Меняет мир привычный свой уклад,

Когда не знает форма чувства меры
И выпирает, затрепав по швам,
Когда поэзия сошла на нет,

Тогда со строгою своей манерой,
Как символ стойкости являясь нам,
Выходит из забвения сонет.

(Перевод К. Богатырева)

Не следует думать, что Бехер влил новое вино только в старые мехи сонета. Он «вывел из забвения» и роман в стихах («Гриммельсгаузен»), и гимн, и оду; он дополнил новыми элементами сюжетиую поэму, создал выдающиеся образцы пейзажной лирики. Последняя была тоже явлением весьма необычным в немецкой пролетарской поэзии XX века; пейзажные эскизы — обычно весьма мрачные и унылые — выполняли в ней, как правило, функцию фона или аллегорического обрамления. Напротив, в пейзажных стихах многих буржуазных и буржуазно-демократических поэтов доминировали элементы созерцательности, индифферентности, а иногда и «тантанистической» мистичности.

Воспевая красоту родной природы, Бехер создает новые образцы пейзажной лирики, прочно опирающейся на традиции немецкой классики, и в первую очередь на традиции Гёте и Гёльдерлина. Сложная и впечатляющая гармония гимнов Гёльдерлина, проникнутых подлинно патриотической любовью к родному ландшафту, философски мудрые и точные поэтические пейзажи Гёте оказали глубокое влияние на Бехера, побудили его создавать стихи, прославляющие святое величие природы, при-

роды, пробуждающей чувства национальной гордости, добра и высшей правды. Стихи Бехера не «утопают» в природе; они выходят за ее пределы и выступают как бы посредником между природой и обществом. Они порождают в читателе социальные ассоциации и делают природу как бы соучастником общественного процесса, соратником человека в суровой схватке с враждебными ему силами.

Сам Бехер несколько позднее следующим образом сформулировал сущность своего поэтического опосредствования природы: «Когда мы указываем на красоту природы и славим ее, то мы указываем на нее и славим ее не просто как прекрасное, мы не можем беспристрастно ее наблюдать (как Кант), — мы соотносим ее с собой, с нашим обществом, и эта красота природы пробуждает в нас желание создать столь же прекрасный общественный порядок. В этом смысле мы хотим подражать природе, вступить с ней в соревнование, превзойти ее. Природа должна стать природой для нас. Только при такой перспективе природа станет подлинно прекрасной, только так наша общественная деятельность обретет подлинный смысл»¹. Именно поэтому поэтические ландшафты наполнены у Бехера глубоким содержанием, ощущением благородной человечности. Во многих из них — лейтмотив панорамы, открывающейся путнику, достигшему вершины. Восприятие разумной гармонии и естественной красоты составляет пафос таких стихотворений. В других (см., например, «Превращения природы» в интересном переводе Юрия Трифонова) поэт дает волю своему негодованию («Вы даже лик природы и страны // преступною рукой преобразили»), чувству возмущения, тесно связывая свои пейзажные зарисовки с политикой, со злобой дня.

Обращаясь к природе, Бехер с особой любовью описывает ландшафты своего детства, своей юности, сохраняя такие сочные детали, которые придают его пейзажной лирике ярко выраженный национальный характер, глубину, безыскусственность: стихи действительно, как сказал Фридрих Вольф, «хочется петь». В его песнях-стихах звучат иногда нотки грусти, но это не мотив прощания, а

¹ И. Бехер. Любовь моя, поэзия. М., «Художественная литература», 1965, стр. 227.

скорбь разлуки, которая пройдет, непременно пройдет и уступит место радости свидания, радости возвращения на родину.

Нельзя переоценить то влияние, которое оказывала Страна Советов на Бехера на всех этапах его творчества. «Советский Союз,— писал Бехер,— стал решающим фактором моего развития. Он глубоко изменил и бесконечно обогатил меня как человека, художника и политика. И я надеюсь, что мои стихи свидетельствуют об этом». Бехер был одним из первых немецких поэтов, который открыто в своем творчестве приветствовал Советскую Россию.

От стихийного, эмоционального приятия Великой Октябрьской революции Бехер пришел к трудам Ленина. Книга «Империализм, как высшая стадия капитализма» оказала на него решающее воздействие. В статье «Секрет века» мы читаем: «Ленину я обязан тем, что перестал поддаваться провокациям Ницше и научился понимать то, что так чудесно умел выражать Горький, а именно: истинное человеческое величие всегда просто. Ленину я обязан тем, что оставался совершенно равнодушным, когда какой-нибудь литературный сноб обзывал меня «ужасным упрощенцем» за то, что я называл вещи своими именами, не блуждал вокруг да около «ужаса», а сводил его к простой формуле, найденной Лениным,— формуле, в которой познание этого ужаса одновременно сочеталось с планом его практического преодоления.

...Для того, кто не знает трудов Ленина, загадка нашего века останется неразгаданной»¹.

То гостеприимство и внимание, которые Бехер встретил в Советском Союзе в годы эмиграции, имели неоценимое значение для его творческой эволюции и в значительной мере содействовали его «второму рождению». Он сам проникновенно писал об этом в сонете «Благодарность друзьям в Советском Союзе» («...меня вы приняли, как брата, // и все мне дали, чтобы песнь моя // не умерла»). Новые формы человеческих отношений (он и раньше много читал об этом, но теперь получил возможность

¹ И. Бехер. Любовь моя, поэзия. М., «Художественная литература», 1965, стр. 31—32.

самому все увидеть и «пощупать») произвели на Бехера неизгладимое впечатление. Подлинно русский революционный размах новых работ буквально потрясал воображение поэта. Вот он, Великий план, в действии! Из очевидца-эмигранта Бехер довольно быстро превратился в активного участника социалистических преобразований. Годы, проведенные в СССР, стали для Бехера, так же как и для его соратников, подлинной школой новой жизни.

В Москве Бехер встретил свое 50-летие. Литературная общественность сердечно поздравила талантливого писателя и стойкого антифашиста. Советская пресса опубликовала приветствия Бехеру, статьи и заметки о его творчестве. Журнал «Интернационале литератур. Дойче блеттер» посвятил ему целый номер. В Московском клубе писателей состоялся торжественный вечер, на котором выступили Константин Федин, Николай Асеев и другие. В переполненном зале Бехер с большим подъемом читал свои новые стихи. Никто еще не знал тогда, что меньше чем через месяц начнется Великая Отечественная война, но все дышало уверенностью, что в схватке с фашизмом победа будет за нами. В октябре 1941 года Бехер уехал в Ташкент, но уже через несколько месяцев вернулся в Москву. Он продолжал свою работу в журнале, писал стихи, листовки, выезжал в лагерь для немецких военнопленных. Один за другим вышли в свет несколько сборников его стихов, второе издание романа «Прощание» и журнальный вариант драмы «Зимняя битва», которую Бехер дважды перерабатывал уже в освобожденном Берлине.

Огромную роль для «второго рождения» Бехера сыграло также его участие в нашей довольно бурной литературной жизни тех лет. В тридцатые годы был принят ряд важных постановлений, направленных против «групповщины», против кастовой обособленности в литературе и искусстве. Партия учила шире привлекать творческую интеллигенцию страны к решению насущных задач культурного строительства, учила с уважением относиться к классическому наследию, к великому прошлому русского народа и других народов СССР. Бехер писал: «Это не случайно, что здесь, в Советском Союзе, я снова встретился с классической поэзией. В то время как за границей классики зачастую становятся мертвыми музейными

экспонатами или же объектами эксплуатации бесчисленного количества эллигов, классическая литература в Советском Союзе празднует свое воскрешение во всей своей непосредственности и живости»¹.

Все эти факторы делали для Бехера ближе и понятнее гибкие лозунги Народного фронта и во многом обуславливали его примечательную творческую эволюцию, проявившуюся ярче всего в поэзии, но и не только в ней. Так, например, безусловно новаторским был для Бехера его роман «Прощание» (1940). Бехер-прозаик значительно отходит здесь от тех художественных принципов, которые лежали в основе его известной повести «Банкир объезжает поле боя» (1925) и нашумевшего романа «Люизит, или Единственно справедливая война» (1926). И дело здесь, разумеется, не только в том, что «Прощание» — роман автобиографический. Важнее, что в судьбе юного Ганса Кастля, в судьбе одиночки, индивидуалиста, автор сумел выразить историю духовного становления своего многострадального поколения, с его надеждами и разочарованиями, с его верой и безверием, с его любовью к Человеку.

Герой романа с детских лет испытывает влияние полярных сил и противоположных идей. На одном полюсе выделяется мрачная фигура его отца, прокурора, жестокого и педантичного защитника кайзеровской Германии, который без малейшего сожаления, одним росчерком пера отправляет людей в тюрьму или на виселицу за малейшее нарушение прусского правопорядка. На другом полюсе нянюшка Христина, денщик Ксавер, старый социал-демократ Гартингер. Ганс преодолевает злую ограниченность отца, порывает с «добропорядочным обществом» и уходит, еще не зная точно куда, в широкий мир. Но это уже не экспрессионистский конфликт «отцов и детей», проблема в романе ставится шире, ведь персонажи романа, симпатичные Гансу, тоже годятся ему в отцы; конфликт приобретает отчетливо выраженный классовый характер, и не последнюю роль играет тут «Свет с Востока»: рассказ о мятежном броненосце, не покорившемся царю, глубоко запал в душу мальчика и заронил в ней добрые семена. Не трудно угадать, куда придет в конеч-

¹ И. Бехер. Любовь моя, поэзия. М., «Художественная литература», 1965, стр. 487.

ном счете Ганс Кастль, во что выльется его протест против сытой и самодовольной среды, против империалистической войны, против волчьей морали кайзеровской Германии.

Детские годы, школа, отчий дом — эти мотивы не раз звучали в поэзии Бехера. В стихах «Детство», «Когда кто-то из взрослых», «В школе» и особенно в «Рифмованной автобиографии» («...я с властью жил бок о бок с детства. // Мне некуда от власти было деться») — нам слышится как бы поэтическая увертюра к роману. Но не только автобиографические стихотворения предваряют «Прощание». Сравните, например, приведенный выше сонет «Прошло» с вступлением к роману; их родство, пожалуй, неоспоримо. Да и вся книга о юном Гансе Кастле пронизана той диалектикой преодоления и становления, которая с такой покоряющей силой проявлялась именно в поэтических произведениях периода эмиграции.

«Прощание» Бехера — это радостное прощание, но сколько элегических и подчас даже горьких нот врывается в его радость расставания с прошлым. Живучесть этого отвратительного, косиного прошлого великолепно символизирует черно-бело-красный кайзеровский флаг, «свешивающийся» с последней строчки романа. А нотки грусти и горечи, откуда они? Минула неповторимая пора детства, лопнули воздушные шарик первых иллюзий, нет еще полной ясности, куда направить свой первый самостоятельный путь. Но доминирует все же радость, радость преодоления, радость окончательного расчета со всем, что ненавистно юному бунтарю. Богатый арсенал образительных средств, лексика романа, написанного от первого лица, живой интерес к детям, к судьбе одного человека, типичной для всего поколения, глубокая диалектика главного образа — все это позволяет говорить о новаторском характере «Прощания», о становлении новых черт в прозе Бехера.

В конце 1941 года Бехера познакомили с письмом, найденным у убитого немецкого солдата. Обращаясь к отцу, автор письма раскаивался в тех злодеяниях, которые оккупанты совершали в России. Мне, писал он, теперь осталось лишь одно: искать смерти на поле боя. Психологически интересное письмо попало в руки поэта почти одновременно с радостными сводками Совинформбюро: началось наступление советских войск под Моск-

вой. Вот те два импульса, которые подсказали Бехеру идею его нового произведения — драмы в стихах «Зимняя битва (Битва за Москву)».

Бехер написал пьесу за два месяца (декабрь 1941-го — январь 1942-го); впервые она была опубликована в 1942 году в журнале «Интернационале литератур. Дойче блеттер» в номерах с 3-го по 6-й. 17 июля 1943 года она впервые увидела свет на сцене в Мехико¹: ее поставил самодельный коллектив немецких эмигрантов. Режиссером и исполнителем роли обер-группенфюрера СС был Альбрехт Виктор Блюм, адъютанта при гестаповце фон Рунштедте играл Петер Зегерс (сын Анны Зегерс), а в роли командира Красной Армии выступил Людвиг Ренн. Представление, на котором присутствовал советский посол в Мексике, было приурочено ко второй годовщине вероломного нападения гитлеровцев на СССР.

Мужество гражданина, а не бездумная храбрость воина — вот центральная психологическая проблема в «Зимней битве». Говоря о национальной трагедии немецкого народа, об его ответственности за чудовищные злодеяния фашистов, Бехер подчеркивает: допускать преступление — значит участвовать в нем. Преступники чувствуют себя безнаказанно именно потому, что у честных немцев не хватает гражданского мужества сказать им свое решительное — «нет!». Позорному соучастию в злодеяниях надо положить конец:

Коль все молчит, и рабство, как ярмо,
Народ согнуло, и никто не смеет
Возвысить голос, должен хоть один
Отважиться,— и зову одного
Последуют другие...

Как обрести в себе силы, пойти правильным путем? Какой путь должен избрать смелый человек в годину страшных испытаний? Герои пьесы по-разному решают для себя эти вопросы. Уверенно действует Герхард Ноль; его не вводят в заблуждение временные военные успехи гитлеровской армии; он быстрее своего друга Иоганнеса Хердера понял, что «русские — они другие» и поставить их на колени не удавалось еще никому. Пони-

¹ В кратком предисловии к пьесе, написанном в 1953 году, И.-Р. Бехер упомянул об этой премьере, но ошибся в дате, указав 1942 год.

мая, что фюрер гонит войска на верную гибель, Герхард Нооль перебегает на сторону Красной Армии и активно включается в антифашистскую борьбу, уверенный в том, что его зову последуют многие однопольчане.

Привлекателен образ Марии Хердер, женщины смелой и решительной. На какое-то время она попала под влияние демагогии нацистов, но война, гибель старшего сына в Польше, гнусное приспособленчество мужа — все это открыло ей глаза. Она тоже лихорадочно ищет «путь, который в пропасть не ведет». Застрелив подлеца мужа, она уходит к бойцам движения Сопротивления.

Трагично складывается судьба Йоганнеса Хердера, медленно прозревающего, нерешительного в своих выводах. Его понятия о солдатской чести не позволяют ему последовать за Герхардом Ноолем, но и то, что он видит в гитлеровской грабярмии, внушает ему отвращение. Хердер-сын надеется, что существует третий путь, «совсем иной». Бехер сам писал, что ему хотелось воплотить в этом образе «немецкого Гамлета» — Гамлета военного времени, добавим мы от себя.

Поздно находит Хердер путь к подлинной человечности, поздно для себя, но не для других. Символична в этом отношении сцена его погребения; вспоминая свободолубивые традиции мятежных немецких крестьян эпохи Реформации, Оберкофлер (штабной повар, прообразом которого послужил деищик Ксавер — персонаж романа Бехера «Прощание») и еще трое рядовых солдат переходят на сторону советских войск. Полным разгромом фашистских орд под Москвой заканчивает Бехер свою «Зимнюю битву». Значение этого разгрома выходит за рамки военных операций; Бехер показывает, что успех Красной Армии является очень важным стимулом для роста антифашистских сил в тылу и прекрасным отрезвляющим средством для многих горячих голов. Война не достигла еще своего поворотного пункта, когда пьеса была завершена, но поэт уже почувствовал, что и сокрушающий удар не за горами. Силой своего таланта Бехер стремится объяснить всем немцам, которым действительно дорога Германия, значение великой освободительной миссии Советской Армии, несущей немецкому народу освобождение от пут фашизма.

«Зимняя битва» также свидетельствует о значительности эволюции в творчестве Бехера периода эмиграции.

Правда, он уже обращался к драматической форме в своем «Икаре» (1919), в «Рабочих — Крестьянах — Солдатах» (написаны в 1919-м, опубликованы в 1921-м, вторая редакция в 1924 году), но оба произведения представляли собою скорее монтаж отдельных хаотичных и сумбурных сцен, чем драму в нашем обычном понимании. Сам автор, чувствуя несовершенство своей ранней драматургии, снабдил вторую редакцию пьесы «Рабочие — Крестьяне — Солдаты» подзаголовком: «Наброски к боевой революционной драме». Однако подобной драмы он так и не написал. В «Зимней битве» Бехер проявил себя как интересный драматург, искусно нагнетающий напряжение и разрешающий центральный конфликт в духе аристотелевской драматургии. Тем не менее «Зимнюю битву» незаслуженно долго считали драмой для чтения; лишь успешные постановки в Праге (1952, режиссер Е. Ф. Буриан) и в Берлине (1953, режиссер Б. Брехт) восстановили репутацию пьесы, шедшей после этого на многих сценах ГДР и за рубежом.

«Второе рождение» Бехера яркое и радостное явление в антифашистской литературе. Значительное расширение диапазона его творчества, сочетание зрелости мировоззрения с ясной и четкой формой привели большого поэта к новым впечатляющим достижениям. В этом взлете отчетливо проявился тот художественный феномен, который мы условно назовем «эффектом тридцатых годов»; подробнее о нем будет сказано ниже. Такой взлет требовал от Бехера максимального напряжения всех его сил, преодоления в себе многих привычек и особенностей, глубокой перестройки своей эстетической позиции. Сам поэт во всех испытаниях хранил веру в светлое будущее Германии и страстно хотел вернуться на родину обновленным:

Пусть сочатся кровью раны —
Грядет иной и светлый век.
Во мне из муки непрестанной
Родится новый человек.

*(«Второе рождение».
Перевод Ю. Корнеева)*

Много риска, мало прибыли

Именно этими словами мог бы охарактеризовать буржуазный делец такой тяжкий бизнес, как издание эмигрантской литературы вообще и особенно на немецком языке. Конечно, и здесь имелись свои бестселлеры: например, «Коричневая книга о поджоге рейхстага и о терроре гитлеровцев», изданная в Париже, была переведена на 15 языков и достигла общего тиража в 600 тысяч экземпляров, из них на немецком языке — около 80 тысяч. Относительно высоким был тираж немецких изданий романов Т. Майна «Лотта в Веймаре», В. Бределя «Испытание», Э. М. Ремарка «Три товарища» и некоторых других. Но в целом заниматься эмигрантской литературой было делом малоприбыльным, а часто даже убыточным. Тем не менее находились издательства, которые, понимая важность данной задачи, систематически снабжали книжный рынок новыми произведениями писателей-антифашистов. Среди них можно назвать и такие крупные, как издательство «Кверидо» (с 1933-го по 1940 год — 104 книги примерно 50 авторов),

издательство Аллерта де Ланге (72 книги 40 авторов за тот же срок), издательство Берман-Фишер (с 1936-го по 1940-й — 40 книг и почти столько же переводов с английского и французского, выполненных эмигрантами), а Эмил Опрехт опубликовал в своих издательствах с 1933-го по 1946 год 145 книг 115 авторов.

Возможности менее крупных предприятий были, разумеется, скромнее; так, например, издательство «Малик-ферлаг», выступившее уже в апреле 1933 года с ишумевшей книгой Рудольфа Олдена «Гитлер-завоеватель», издало за время с 1933-го по 1938 год около 20 книг и столько же переводов советских и американских авторов, а издательство «Гуманитас» Симона Менцеля — 22 книги за период с 1933-го по 1939 год. Помимо уже названных издательств, выпуском эмигрантской литературы на языке оригинала занимались парижское «Эдисон дю Карфур» (именно это издательство напечатало в июле 1933 года «Коричневую книгу»), швейцарское «Шпигель-ферлаг», «Сатури» (Вена), издательство Юлиуса Кителя (Моравская Острава), аргентинское «Эднотраль Космополита», издательство Себастьяна Браита (Страсбург) и другие. Преимущественно коммунистическую литературу и книги, предназначенные для нелегального ввоза в Германию, выпускали швейцарские издательства «Универзум-бюхерай» и «Ринг-ферлаг», а также «Прометей» (Франция).

Особенно хочется отметить заслуги советских издательств, активно печатавших книги немецких антифашистов на немецком, русском и на языках народностей СССР. В Советском Союзе выходили произведения не только авторов, нашедших здесь приют, но и подавляющего большинства видных писателей-эмигрантов. В первую очередь тут следует назвать «Издательство иностранных рабочих в СССР» (Москва), «Издательство нацменьшинств» (Киев). Эмигрантская литература (разумеется, главным образом художественная) получила от них очень существенную поддержку. С активностью этих издательств, с тиражами их книг, с размерами гонорара не могло конкурировать почти ни одно европейское или американское издательство. Средний тираж книг немецких авторов на языке оригинала составлял даже у таких солидных предприятий, как «Кверидо» или «Аллерт де Ланге», 3 тысячи экземпляров; примерно таким же был

средний тираж в «Малик-ферлаг» и в «Гуманнтас». Большими считались тиражи в 10—20 тысяч экземпляров; так, например, «Семья Оппенгейм»¹ Лиона Фейхтвангера вышла в «Кверидо» тиражом в 20 тысяч, переписка Т. Манна с Бонном таким же тиражом у Опрехта, а «Этот мир» Т. Манна издательство Берман-Фишер (Вена — Стокгольм) выпустило тиражом в 10 тысяч экземпляров. В то же время произведения немецких эмигрантов выходили в Советском Союзе тиражом в 25—50 тысяч экземпляров, а тираж переводных изданий часто составлял 100—120 тысяч экземпляров.

Маленькие тиражи означали для авторов низкие гонорары. Так, например, в издательстве «Кверидо» за книгу среднего объема автор, как правило, получал (в зависимости от своей «мастности») сумму, равную примерно от 2100 до 2800 марок. Это было, разумеется, гораздо ниже гонораров, платившихся в Германии периода Веймарской республики. Иногда издательства выплачивали авторам «помесячный гонорар», обычно в течение года. Размер такой оплаты колебался от 150 до 400 марок в месяц. Значительно выше были ставки в Советском Союзе. Авторам выдавался гонорар и за произведения в подлиннике, и за переводы этих произведений на русский и другие языки народов СССР. «Русские платят хорошо, но их гонорар домой не увезешь», — писал Бальдер Олден, приехавший в Москву в качестве гостя на Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Последнее, однако, не совсем верно. Действительно, гонорар авторам, не проживающим в Советском Союзе, переводился на их счет в банк или сберегательную кассу и мог быть получен по приезду в СССР как лично ими, так и другим лицом по доверенности. Но большинству писателей-эмигрантов перевести с их счета ежеквартально триста рублей валюты по месту жительства. «Богн сжалились надо мною», — писал Арнольд Цвейг Зигмунду Фрейду в письме от 5 августа 1938 года, — совершенно неожиданно я получил чек из России, пока без каких-либо объяснений». Подтверждения о получении гонораров в валюте встречаются и у Г. Манна, и у Л. Фейхтвангера.

Моральным и материальным подспорьем для писате-

¹ В дальнейшем Фейхтвангер назвал эту книгу «Семья Опперман».

лей-эмигрантов являлись многочисленные переводы их книг на разные языки. И тут были свои «чемпионы», например, Лео Фейхтвангер, Стефан Цвейг, Франц Верфель, Эрих Мария Ремарк, Вики Баум и Эмиль Людвиг¹. Уже такой неравноценный подбор имен, где наряду с художниками слова выступают умелые сочинители, удачно спекулирующие на конъюнктуре, показывает, что на проблему перевода влияло множество различных, в том числе и случайных, факторов. В США и в Англии, например, рассчитывать на коммерческий успех могло лишь такое произведение, которое приобреталось влиятельным книжным клубом; оно объявлялось тогда «книгой месяца» или «книгой года», широко рекламировалось и хорошо продавалось. Так, например, в США большой успех имел третьесортный роман Гины Каус «Екатерина II», а двухтомный «Нил» Эмilia Людвиг сразу же вышел тиражом в 100 тысяч экземпляров, в то время как «Воспитание под Верденом» Арнольда Цвейга встретило весьма холодный прием, а «Возведение короля на престол» вообще не было издано. Даже Томасу Манну было не под силу тягаться с «любимчиками» книжного рынка.

Как бы то ни было, а около 150 писателей-эмигрантов могли с радостью узнать о переводе их книг на другие языки. Бесспорный успех выпал на долю В. Бределя, И. Р. Бехера, Ф. К. Вайскопфа, Ф. Вольфа, С. Гейма, А. Зегерс, Г. Кестена, Э. Э. Кнша, В. Лангхофа, Т. Манна, Л. Ренна, Э. Толлера, Б. Узе, Б. Франка, А. Цвейга. И хотя в количественном отношении их успех уступал достижениям «чемпионов», это еще ни о чем не говорило. «Испытание» Бределя было переведено на 17 языков; в СССР роман вышел тиражом в 100 тысяч, а «Машинно-строительный завод Н. и К.» того же автора — тиражом в 200 тысяч экземпляров. Только «Жургаз» и «Гослитиздат» выпустили свыше 50 переводных наименований общим тиражом, превышающим миллион экземпляров.

По данным В. А. Берендзона за период с 1933-й по 1941 год книги С. Цвейга издавались в разных странах 111 раз, Л. Фейхтвангера — 80, Т. Манна — 74, Ф. Верфеля — 40, и если добавить к этим данным, что только «Семья Оппенгейм» достигла общего тиража 257

¹ Этих авторов указывает Ганс Альберт Вальтер и называет их успех истинным для писателей-эмигрантов.

тысяч экземпляров, то станут понятными причитания гитлеровской прессы по поводу успеха и уважения, которыми литература немецких антифашистов пользовалась во всем мире. В частности, журнал нацистского адепта В. Веспера «Ди нойе литератур» разразился в январе 1935 года негодующей бранью по поводу того, что произведения эмигрантов воспринимаются как собственно немецкая литература во многих странах и даже в Италии. Летом 1938 года Веспер вновь метал громы и молнии, так как «итальянскому народу все еще преподносят книги евреев, их единомышленников и эмигрантов в качестве немецких писателей... игнорируя при этом и национал-социалистскую Германию, и ее новую литературу»¹.

Не следует думать, что Геббельс и его помощники ограничивались подобными словоизвержениями в адрес «сожженных» авторов. Нет, за бранными словами следовал ряд политических и экономических мероприятий, призванных если и не удушить негодную литературу полностью, то, по крайней мере, ослабить ее влияние. Виланд Херцфельде в своей статье «Давид против Голиафа», опубликованной в журнале «Дас ворт» (1937, № 4—5, стр. 55 и др.), указал на некоторые из них, и, в частности, на политический нажим и шантаж, вследствие которых определенная часть населения Австрии, Чехословакии, Швейцарии и ряда маленьких государств опасалась покупать книги немецких антифашистов, а многие книготорговцы продавать их. Присоединение Саара, захват Австрии и Чехословакии привели к сужению и без того не очень-то широкого рынка. К этому надо добавить такие экономические мероприятия, как продажа конфискованной «опасной» литературы за границей по бросовым ценам (довольно чувствительный удар по издательствам, специализирующимся на выпуске эмигрантской литературы) и книжный демпинг, то есть продажа литературной продукции третьего рейха зарубежным коммерсантам со скидкой 25 процентов, с дешевой и удобной доставкой потребителю. Но даже на таких условиях мало кто прельщался нацистской литературой. Так называемый «индекс трансляционум» (список переводов),

¹ W. A. Berendsohn. Die humanistische Front. Zürich, 1946, S. 160.

составленный объективным и авторитетным европейским институтом, указывает в числе наиболее часто переводимых немецких авторов (за период 1933—1938 годы) всего четырех литераторов, оставшихся в Германии. Один из них — Эрнст Вихерт — вскоре был брошен в концлагерь, остальные тоже никогда не считались нацистскими писателями.

Нельзя, разумеется, пройти мимо такого интересного явления, как издательства, созданные самими писателями. Их было немного, но они были, и — кроме своего прямого назначения — они свидетельствовали о боевом духе, оперативности, жизнеустойчивости людей, изгнанных из родной страны. Мало того, что писатель вынужден на чужбине заботиться о крове и хлебе насущном, преодолевать сотни полицейских и административных рогаток, мало того, что ему выпало на долю творить вдалеке от своего народа, в непривычных условиях и подчас даже без элементарных удобств, — ему еще приходилось проявлять незаурядные организаторские способности и самому издавать себя.

Первое «писательское издательство» было организовано в Париже незадолго до начала второй мировой войны. Оно называлось «Издательство имени 10-го мая» (Verlag 10.Mai); деятельность его приостановили начавшиеся военные события. Из шести рукописей, сданных в набор, удалось напечатать только две. Более успешным оказалось издательство «Аврора»¹, созданное в 1944 году в США по инициативе Виланда Херцфельде. Его активными помощниками были: Э. Блох, Б. Брехт, Ф. Брукнер, Ф. К. Вайскопф, О. М. Граф, А. Дёблин, Г. Манн, Л. Фейхтвангер и Б. Фиртель. После выпуска первых 10 книг «Аврора» в специально изданном каталоге извещала: «В годы войны одиннадцать писателей-изгнанников решили основать издательство немецкой литературы и немецкого искусства, так как в Америке, стране, предоставившей им убежище, такого издательства не существовало. Они назвали свое детище Аврой — утренней зарей. «Это название, — сказал Генрих Манн, — ручательство, что сбудутся не сбывшиеся надежды. Оно выражает цели, за которые мы боролись и стра-

¹ Его первоначальное название «Трибуна» вызвало критику со стороны Брехта и Фейхтвангера.

дали и которые продолжают требовать безграничной самоотверженности». Основатели издательства предвидели, что в Австрии и Германии после войны воцарится и духовный голод. Храня верность великим гуманистическим традициям немецкой литературы, они хотят принять участие в новом культурном строительстве. Полные заботы о населении своих родных стран и о немецких читателях, разбросанных по всему белу свету, они взялись за трудное издательское дело в один из самых мрачных периодов истории Германии, окрыленные бессмертными словами Фридриха Шиллера: «Среди развалин снова жизнь цветет!»

Издательство «Аврора» просуществовало до 1947 года. Оно дебютировало пьесой Бертольта Брехта «Страх и нищета в III империи» (24 сцены); среди его последних книг: «Биография» — сборник стихов Бертольда Фиртеля, «Непобедимые» Ф. К. Вайскопфа и книга для чтения «Утренняя заря» с предисловием Георга Манна; в ней представлены Матиас Клауднус и Фердинанд Брукер, Бетина фон Ариим и Лион Фейхтвайгер, Георг Бюхнер и Иоганнес Р. Бехер.

Более крупным издательством такого рода была «Свободная книга» («El Libro Libre»), основанная 10 мая 1942 года в Мехико и просуществовавшая до июня 1946 года. «Свободная книга» создавалась на «голом» месте: не было ни денег, ни типографии, ни квалифицированных наборщиков, ни средств на рекламу. Было горячее желание сделать антифашистское движение «Свободная Германия» более эффективным, были стойкие, талаитливые люди; ядро их составляли коммунисты. В кассе местной организации КПГ энтузиасты получили кредит в 300 песо — сумму, явно недостаточную для подобного предприятия. Начался активный сбор средств. Проводились лекции, концерты; вся выручка поступала «в фонд издательства антифашистской книги». Движимые чувством солидарности, вместе с немецкими писателями и артистами выступали их мексиканские коллеги. Широко проводилась подписка на первые книги издательства; рекламу безвозмездно взял на себя ежемесячный журнал «Фрайес Дойчланд».

Так создание издательства «Свободная книга» стало делом инициативной группы писателей и большого коллектива разных лиц, объединенных ненавистью к фашизму.

му. И вот наконец первая книга: «Ярмарка сенсаций» Э. Э. Киша; она вышла тиражом в 200 экземпляров ровно через два месяца со дня основания «Свободной книги». Этот дебют издательства стал заметным литературным событием на всем американском континенте.

Вольфганг Кислинг, автор фундаментального исследования о деятельности немецких эмигрантов в Мексике в период 1941—1946 годов, приводит отрывок из восторженного письма Германа Кестена, жившего тогда в Северной Америке и не примкнувшего к движению «Свободная Германия». Подтвердив получение «Ярмарки сенсаций», Герман Кестен писал: «Это большая удача для нового издательства иметь возможность начать свою деятельность с такого великолепного произведения, и я, во всяком случае, желаю вам самого лучшего в вашем отважном и великолепном намерении — выпускать книги на немецком языке».

Желаю вашему новому предприятию счастья и успеха и надеюсь, что вы скоро сможете — и в более широких масштабах — развернуться в свободной и гуманной Германии¹. И Томас Майн обратился с приветственным посланием издательству «Свободная книга». «Я полностью разделяю ваше мнение, — писал он в журнале «Фрайес Дойчланд» (1942, № 11) после выхода «Ярмарки сенсаций», — о необходимости такого немецкого издательства, какое вы основали в Мехико. Лично мне хорошо знакомо то мучительное, неестественное состояние, которое охватывает немецкого писателя, если его книги выходят в свет лишь в переводе».

За книгой Киша последовали «Дьявол во Франции» Лиона Фейхтвайгера, «Седьмой крест» Анны Зегерс и «Черная книга о нацистском терроре в Европе. Свидетельства писателей и художников 16 наций». Последняя вышла на испанском языке с хорошими и многочисленными иллюстрациями². У этого издания была интересная предыстория. Сразу же после выхода в свет «Ярмарки сенсаций» президент Мексики принял в своей резиденции делегацию немецких писателей (Зегерс, Киш, Рени, Узе),

¹ W. Kießling. Alemania Libre in Mexico. Berlin, 1974, Bd 1, S. 220.

² «El Libro Negro del Terror Nazi en Europa. Testimonios de escritores y artistas de 16 naciones». Mexico, 1943.

которая преподнесла ему своего «первенца» со следующим посвящением: «Господину президенту республики, дивизионному генералу Мануэлю Авила Камачо. С совершенным почтением посвящаем Вам первую книгу издательства «Свободная книга» в знак нашей глубокой благодарности за предоставленную возможность возродить — преследуемую Гитлером — немецкую литературу здесь в свободной и великодушной Мексике».

В ходе беседы делегаты рассказали о том, что Андре Симон и Александр Абуш, участвовавшие ранее в издании «Коричневой книги», предложили выпустить в этом же духе «Черную книгу» о нацистском терроре в Европе и о сопротивлении, которое оказывают народы фашистским захватчикам. Президент сразу же заявил о своей готовности взять шефство над подобным изданием. Через три недели он уведомил Людвига Ренна о своем распоряжении печатать «Черную книгу» в государственной типографии и выпустить издание тиражом в 10 тысяч экземпляров за счет мексиканского правительства.

Все это обязывало сделать «Черную книгу» как можно лучше. Большой редакционный коллектив утвердил окончательный подбор авторов: 56 писателей, журналистов и политических деятелей из 16 стран. 26 карикатуристов и графиков снабдили книгу 50 рисунками и 164 фотографиями. В отличие от «Коричневой книги», где речь шла о внутренних делах Германии, новое издание носило международный характер. Из советских авторов в «Черной книге» участвовали Михаил Шолохов, Леонид Леонов, Алексей Толстой, Михась Лыньков, Петро Панч, Борис Ефимов и Кукрыниксы. Гнев и скорбь пронизывали суровый обвинительный акт фашизму; «Черная книга» стала важнейшим документом, открывавшим глаза жителям Нового света. «Наконец-то у нас есть книга, которую мы можем положить в основу антигитлеровской пропаганды в нашей стране», — писал из Гондураса Ансельм Глюксман. За 4 месяца тираж разошелся, и «Свободная книга» без промедления выпустила 2-е издание, также раскупленное очень быстро.

О многострадальной судьбе рукописи «Седьмого креста» говорилось не раз¹. Впервые главы романа были

¹ См.: Т. Мотылева. Роман Анны Зегерс «Седьмой крест». М., «Художественная литература», 1970.

опубликованы в Советском Союзе — летом 1939 года на немецком языке и в 1941 году в переводе (журнал «Октябрь», №№ 7—10). Но публикация была неполной; с последними главами (примерно 30 % всей рукописи) читатели познакомились позднее. Сокращенный перевод вышел на английском языке в 1942 году в США; книга имела успех, ее вновь издали в том же году в карманном формате для американских военнослужащих. Таким образом, издание «Седьмого креста» полностью, да еще на языке оригинала, в январе 1943 года «Свободной книгой» имело большое значение. «Это произведение, — писал Пауль Майер в своей рецензии в журнале «Фрайес Дойчланд», — является и книгой утешения и песней торжества». В том же году роман Анны Зегерс вышел на испанском языке в издательстве «Нуево мундо» (Мексика). Еженедельная газета «Демократише пост», выходящая в Мексике с августа 1943-го по 1952 год на немецком языке, опубликовала 15 октября 1943 года рецензию мексиканского писателя Хосе Мансисидора, в которой в частности говорилось: «Анна Зегерс принадлежит к великим немецким писателям нашей бурной эпохи. Вероятно, с «Волшебной горы» Томаса Манна не было столь значительного немецкого романа, каким является «Седьмой крест». Редко встретишь столь правдивое литературное произведение, как эта книга Анны Зегерс... Перевод на испанский язык Венселао Росес выполнил великолепно».

«Свободная книга» долгое время не имела возможности платить гонорар писателям. По свидетельству Бодо Узе, вся прибыль шла на публикацию новых книг; в дальнейшем успешная деятельность издательства, которым талантливо руководил опытный коммунист-типограф Вальтер Янка, позволила выплачивать авторам небольшое вознаграждение. Таким образом, выход книги в свет на родном языке означал для писателя главным образом моральную поддержку, он избавлял его от того «мучительного, неестественного состояния», о котором говорил Томас Манн. Материальным подспорьем были издания на других языках, и нередко произведение выходило в свет сперва в нескольких переводах и лишь потом на языке оригинала. Так было и со многими публикациями в Мексике. Книги Киша, Фейхтвангера, Зегерс, о которых шла речь выше, появлялись в переводе, преж-

де чем выйти в «Свободной книге», а роман Ф. К. Вайскопфа «Заря занимается» сперва перевели на шесть языков и лишь затем, в сентябре 1944 года, издали в «Свободной книге».

В этом романе (его правильнее назвать повестью) Вайскопф описывает восстание словацких крестьян, которого... еще не было. Когда в начале 1942 года «Заря занимается» вышла в английском переводе, военное положение гитлеровской Германии выглядело (особенно в Европе) весьма прочным, и нашлось немало рецензентов, позволявших себе причитать или иронизировать над автором-реалистом, выдающим желаемое за действительное, предающимся мечтам и иллюзиям. Но картина резко изменилась к моменту выхода книги Вайскопфа на немецком языке. Национальное восстание словаков вспыхнуло именно в той местности, в которой разворачивается действие романа «Заря занимается», и вскоре полковник Свобода подошел со своей Освободительной армией к границам Чехословакии. «Так иногда сбываются мечты писателя,— резюмировал Вайскопф,— правда, эти мечты должны прочно опираться о землю. Они рождаются из такого мировоззрения, которое видит не застывшее положение вещей, а живой процесс развития и способно уже в дне сегодняшнем распознать зародыш завтрашнего дня»¹.

«Свободная книга» подчиняла свою деятельность задачам идеологической борьбы, и в первую очередь укреплению антифашистского единства в Северной и Южной Америке. Это единство подрывалось справа немецкими эмигрантами пронацистской ориентации (их было немало в Латинской Америке) и слева — группой социал-демократов во главе с Штампфером, бывшим редактором «Форвертса». Группа Штампфера издавала «Нойе фольксцайтунг», публикуя в ней материалы, направленные против политики Народного фронта. И «Свободная книга», и журнал «Фрайес Дойчланд», и газета «Демократиче пост» успешно проводили в жизнь основные лозунги Народного фронта и давали достойный отпор врагам единства как справа, так и слева. Именно в Мексике вышли такие книги, как «Дочь» Бруно Франка (май 1943

¹ F. C. Weiskopf. Gesammelte Werke. Berlin, 1960, Bd. 3, S. 467.

года), «Потерянная рукопись» Теодора Балка (июль 1943 года), «Лидице» Генриха Манна (ноябрь 1943 года), «Лейтенант Бертрам» Бодо Узе (январь 1944 года), «Крушение дворянства» Людвиг Ренна, «Изгнание» Пауля Майера (октябрь 1944 года), «Мятеж святых» Эрнста Зомера (декабрь 1944 года), «Открытия в Мексике» Эгона Эрвина Киша (январь 1945 года), «Ложный путь нации» Александра Абуша (декабрь 1945 года).

Эти и другие издания «Свободной книги» выполняли еще одну важную функцию: они содействовали формированию нового мировоззрения у военнопленных в лагерях союзников, что подтверждается многочисленными письмами; в одном из них, адресованном Вальтеру Янка из лагеря военнопленных в форте Девен, говорилось: «Ваши книги стали благодаря их содержанию нашими книгами; их особенно жадно читают наши молодые товарищи. «Седьмой крест» и «Лейтенант Бертрам» они прочли залпом. В них им открылся новый мир, мир мужества, боевой готовности и волевых людей. Войну они знали, но не такой, какой она открылась им в ваших книгах. Эти книги пробили брешь в густой завесе лжи, принесшей столько зла и бед»¹.

За четыре года своего существования «писательское» издательство «Свободная книга» выпустило 26 названий; из них 6 на испанском и 20 на немецком языке. Общая прибыль от всех тиражей составила в конечном счете 43 тысячи песо; часть суммы использовали для субсидий активным антифашистам, у которых не хватало средств оплатить проезд на родину. «Духовный баланс» выглядел еще внушительнее: почти половина книг, изданных в далекой Мексике, вошла в золотой фонд социалистической немецкой литературы. Их авторы вернулись домой не с пустыми руками.

Демонстрируя незаурядную стойкость и находчивость, эмигранты организовывали карликовые издательства, использовали гектограф и стеклогграф, а иногда успешно действовали в одиночку Ф. К. Вайскопф в уже упоминавшейся книге «Под чужими небесами» приводит ряд любопытных примеров подобных изданий. Так, одно время Оскар Мария Граф сам организовал в США печатание

¹ W. Kießling. *Alemania Libre in Mexiko*. Berlin, 1974, Bd. 1, S. 241.

своих произведений («Антон Зитингер», «Баварский Декамерон», «Мы в ловушке») и участвовал в их реализации. Когда в 1943 году Бертольт Брехт закончил свой сборник «Стихи в изгнание», он не смог издать его типографским способом. Было найдено паллиативное решение: стихи отпечатали на пишущей машинке и размножили с помощью фотографирования; в сброшюрованном виде они стали достоянием многих читателей.

Издательство «Свободная австрийская книга» (Лондон) широко использовало стеклограф (это снижало себестоимость), издательство П. Фройнда (Иерусалим) целиком перешло на гектограф. Стеклографом широко пользовалось «Временное издательство немецких антифашистов» в Бразилии, дебютировавшее в 1942 году выпуском книги Ульриха Бехера «Песенка уличного певца о разбойнике, ставшем шуцманом». Примитивно оформленная книга — с одной линогравюрой, в переплете из серого картона — вышла тиражом в 500 экземпляров (таким же был тираж у Э. Опрехта сборника стихов М. Германа-Нейсе «Вокруг нас чужбина»). Ульрих Бехер писал по поводу этого издания: «До начала войны в Бразилии, где жили 2 миллиона немцев, в изобилии имелись нацистские брошюры и не было ни одной антифашистской книги. С вступлением Бразилии в войну запретили все публикации на немецком языке, и нам не оставалось ничего другого, как размножать рукописи самим и распространять их тайком. Наше «Временное издательство» основал в 1942 году немецкий режиссер и артист Вилли Келер, эмигрировавший в Бразилию из Оснабрюка в 1935 году. Помимо моей «Песенки уличного певца» были выпущены «Письма товарищей по несчастью» в нескольких сериях».

Так, благодаря самоотверженным усилиям различных коллективов от «кустаря-одиночки» до крупнейших модернизированных издательств Европы и Советского Союза, немецкая эмигрантская литература превращалась из «литературы в себе» в литературу для миллионов немцев, оказавшихся вне Германии, в литературу для широкой мировой общественности. Но этого, разумеется, было мало, ведь те, для кого эти книги писались в первую очередь, часто даже не знали о их существовании. Инициативные группы изыскивали пути, которыми правдивые произведения могли бы попасть к обманутым. Тек-

сты передавались, например, в специальных радиопередачах, но лишь немногие немцы рисковали слушать и тем более записывать их. Большое значение приобретали специальные нелегальные издания; книги появлялись в чужой одежде, с приклеенной бородой и надвинутым капюшоном. Контрабандным путем они доставлялись в Германию. Существенную помощь в этом оказывали парижская и пражская группы Союза немецких писателей.

Доставка нелегальной литературы была крайне трудным делом, но благодаря умелым действиям часто проходила успешно. Например, при упаковке партии чая, предназначенной для отправки в Германию, в большинство пакетиков удалось вложить обращение Генриха Манна к немецкому народу, отпечатанное на небольшом листке. Широко применялся прием маскировки. Читателю, например, предлагалась «Герман и Доротея» Гёте в традиционной обложке универсальной библиотеки. Первые четыре страницы полностью совпадали с соответствующим изданием этой поэмы, но начиная с пятой страницы шел текст «Коричневой книги» о поджоге рейхстага и фашистском терроре. Маскировка подобного рода пользовалась успехом и применялась довольно часто. Так, повесть Бодо Узе «Последняя битва» была замаскирована под школьное издание «Лагеря Валленштейна» Шиллера, отрывки из произведений Генриха Манна издавались в виде туристских проспектов, а статья Бертольта Брехта «Пять трудностей пишущего правду» вышла под заголовком: «Практический справочник по оказанию первой помощи». Отважные люди, рискуя жизнью, переправляли литературу через границу, и она расходилась по всей стране. В таком виде ее можно было хранить и распространять с меньшим риском. Эта литература вызывала страх и ненависть гитлеровцев, разоблачала их стремления задушить голос свободы.

В предисловии к антологии антифашистской поэзии, опубликованной под маскирующей обложкой популярной немецкой библиотеки «Дойч фюр дойче», Эрих Вайнерт писал: «Узурпаторы еще насмеваются, но за насмешками скрыт страх. Узурпаторы почувствовали, что силы изгнанников не увядают, а растут. Они слышали, как, заглушая их злобные, неистовые крики, все яснее и громче звучит набатный колокол свободы. В бессильной ненависти к этому голосу свободы, с которым они не могут

расправиться, они вымещают свою низменную злобу на тех, кто попал им в руки... Но чем больше они беснуются, тем громче и грознее звучит призывный колокол свободы... Вы, писатели, оставшиеся в Германии, оторванные от мировых проблем, обалдевшие от бесконечных однообразных мотивов пропагандистской шарманки, вы лишены возможности слушать голос Свободы. Так прочтите эту маленькую книжечку, и на вас повеет с ее страниц горячим дыханием боевой страстности. Здесь всего лишь сотня отдельных лоскутков из целого, но эта сотня огненных языков огромного пламени, которое горит в наших сердцах... Огонь этой книжечки, озаряющей вас,— это воплощенная в слово воля миллионов. Прочтите и передайте ее дальше! Пусть она заставит пылать горячие сердца и вновь зажжет сердца остывшие!»

«Три кита» Ремарка

Успешная — и подчас самоотверженная — деятельность издательств обеспечивала многим авторам-эмигрантам скромный (а вернее — скудный) прожиточный минимум. Чаще всего доходы от литературы не могли прокормить писателя, и ему приходилось искать другой, более надежный заработок. Лишь немногие жили на свои гонорары, не снижая по существу прежнего жизненного уровня. К их числу, безусловно, принадлежал Эрих Мария Ремарк, один из самых популярных немецких писателей, творчество которого имело в Европе тридцатых — пятидесятих годов сенсационный успех и вызывало подчас горячие споры.

Судьба сперва была не благосклонной к будущей знаменитости: в первые тридцать лет жизни одно тяжелое испытание сменялось другим. Безрадостное детство в ортодоксальной католической семье переплетчика, совсем не интересовавшегося содержанием переплетенных книг. Уход добровольцем на фронт в 1916 году, несколько ранений, страшное нервное потрясение и пол-

ная опустошенность — вот с чем вступил 20-летний Ремарк в послевоенную, мирную жизнь. Затем последовали «Лавка грёз» (1920) — первый и очень неудачный роман Ремарка, непрерывная смена профессий и, наконец, приход в журналистику. Ремарк работает в ганноверской рекламной газете «Эхо континенталь» (1923—1925), а потом в берлинском иллюстрированном спортивном еженедельнике «Шпорт им бильд». В 1927 году новая неудачная попытка войти в большую литературу — роман «Станция на горизонте». Свое 30-летие Ремарк отпраздновал в полной неизвестности, но уже в 1929 году он прогремел буквально на весь мир, опубликовав действительно замечательную книгу — «На западном фронте без перемен». Меньше чем за год она вышла на 12 языках общим тиражом примерно полтора миллиона экземпляров.

Шумную славу Ремарка не поколебало даже то обстоятельство, что его следующий роман «Возвращение» (1931) был много слабее; в частности, немецкая прогрессивная критика оценила его даже как неудачу. В период обострившихся классовых стычек Ремарк оставил Германию еще до прихода Гитлера к власти, хотя он никогда ни к какой партии не примыкал и даже гордился своим индифферентизмом. В конце 1931 года писатель обосновался в Швейцарии; именно там он узнал, что нацисты бросили его книги в костер. В одном из интервью, которое Ремарк дал тридцать лет спустя, он заявил: «Когда Гитлер изгнал меня, мой третий роман «Три товарища» был почти готов. Но необходимость покинуть Германию вызвала у меня такой шок, что мне понадобилось четыре года, чтобы дописать книгу»¹. Так или иначе, но в 1938 году вышли «Три товарища», произведение, которое издательская аннотация рекламировала как «эпос товарищества и одновременно роман о любви, полный редкой проникновенности и силы».

Действие в «Трех товарищах» разворачивается в 1930—1932 годах в Берлине. Однако читатель стал бы напрасно искать на страницах романа отражения той волнующей и упорной борьбы, которая сотрясала в те годы всю Германию и волновала, по крайней мере, всю Европу. Герои романа живут особой, изолированной от

¹ Цит. по кн.: «Schriftsteller der Gegenwart. Ludwig Renn. Erich Maria Remarque. Leben und Werk». Berlin, 1965, S. 141—142.

политики, жизнью. Их путь проходит из бара в бар, из убогих «меблированных комнат» на лоно природы, из карликовой авторемонтной мастерской в фешенебельный туберкулезный санаторий и т. п.

Путь этот бесцелен, жизнь героев бессодержательна; они не приспособлены к жестокой борьбе за существование и находят утешение лишь в настоящей бескорыстной дружбе, в веселой выпивке, в случайной любви. Несмотря на свою душевную опустошенность, Роберт Локамп и его товарищи — хорошие люди с сердцами, открытыми добру. Однако в волчий век капитализма такие люди обречены на гибель. Человечность, дружба, помощь в беде — все эти прекрасные качества безжалостно обесценены в царстве неумолимого чистогана. Высокомерная крикливая болтовня о чести, о долге, о величии нации да ханжеская мораль обывателя — вот что предлагала им эпоха в качестве эрзаца, и они с презрением отворачивались от этой «практичной» философии.

«Три товарища» продолжают тему «потерянного поколения», прозвучавшую в ранних произведениях Ремарка — «На западном фронте без перемен» и «Возвращении». Это поколение сгорело в огне первой мировой войны; искалеченными оказались и те, кто уцелел от снарядов.

Честные и немного наивные юноши, поверив в громкие слова своих учителей о прогрессе и цивилизации, начитавшись продажной прессы и наслушавшись шовинистических речей, пошли на фронт с сознанием, что они выполняют высокую и благородную миссию. Прозрение было ужасным; столкнувшись с неприкрытой действительностью, разбились вдребезги хрупкие юношеские идеалы. Герои романов Ремарка — Пауль Боймер, Эрнст Биркхольц, Роберт Локамп и их друзья — представители поколения без идеалов, без цели в жизни. Они, как и большинство других персонажей Ремарка, кажутся значительно старше своих лет. Один раз обманувшись, они уже не способны верить в добро.

«Три товарища» можно рассматривать как завершение трилогии, которую как бы образуют упомянутые романы. Их роднит не только единство тематического материала и авторской позиции, но и единство лирического героя, общность манеры повествования, лиризм и трагичность судеб действующих лиц. Ремарк старается занять

в своих книгах нейтральную, объективную позицию свидетеля-летописца. Он совершенно не претендует на роль общественного обвинителя, которая, на наш взгляд, более приличествует писателю в эпоху социальных катаклизмов. И в «Трех товарищах» Ремарк не обвиняет, не учит, не показывает правильного пути; он только повествует о горьких и радостных днях в жизни своих сверстников, своих старых фронтовых друзей, оказавшихся лишними в волчьем мире капитализма. О политических симпатиях и антипатиях автора можно только догадываться (главным образом об антипатиях); в романе мы ни разу не встретим таких слов, как «фашист», «социал-демократ», «коммунист» и т. п., хотя действие разворачивается в Берлине в дни острейшей политической борьбы. И даже когда гитлеровцы убили Леица, одного из трех друзей, присутствовавшего на политическом митинге «какой-то» партии, мы узнаем от автора лишь то, что убийцами были «парии в высоких сапогах». Дружбы мстят за Леица, но это отнюдь не политический акт, а сугубо личное возмездие, которое настигает конкретного виновника.

Не приходится удивляться, что роман «Три товарища» обманул надежды широких антифашистских масс, которые вправе были ожидать, что писатель, с такой силой заклеивший милитаризм, поднимет свой голос и против фашизма, тем более что в 1937—1938 годах тезис — «фашизм — это война» — приобретал бесспорность аксиомы. Чувство общего разочарования выразил Ф. К. Вайскопф в своей очень резкой рецензии «Роман на ничейной земле». Ремарк критикуется здесь прежде всего за то, что он оторвался от реальной жизни, от мира, в котором кипит классовая борьба, от фактов и событий своего времени. «К таким капитальным недостаткам книги,— считает Ф. К. Вайскопф,— следует добавить и другие. На ее страницах беспрерывно пьют. Мы не выступаем тут с позиций общества по борьбе с алкоголизмом, но ведь и роман это не рекламный проспект ликеро-водочных изделий»¹. Его разочарование, его резкость можно понять: ведь мир сотрясали кровавые события; свой голос против фашизма подняли и такие художники слова, как Стефан Цвейг и Бруно Франк, Франц Верфель и

¹ F. C. Weiskopf. Literarische Streifzüge. Berlin, 1956, S. 57.

Томас Манн. За свободу Испании уже второй год сражались писатели разных стран, в том числе и Эрнест Хемингуэй, автор, весьма почитаемый Ремарком, оказавший на него определенное влияние. Но, переняв у Хемингуэя некоторые сюжетные ходы и мотивы, его как бы бесстрастную фиксацию фактов и поступков, его стремление дополнять текст весьма существенным подтекстом, его живой лаконичный диалог (это с особой силой проявилось в «Трех товарищах»), Ремарк, однако, не позаимствовал страстной общественной позиции автора «Пятой колонны». И, слушая по радио на своей вилле у Луганского озера речь Хемингуэя «Писатель и война», произнесенную на Втором конгрессе американских писателей, Ремарк продолжал кокетничать своей аполитичностью.

Завершая разговор о романе «Три товарища», интересно отметить, что здесь впервые ясно проступает тот ремарковский «стандарт», который присущ большинству его произведений. Этот «литературный стандарт» складывается в основном из следующих элементов: герои романов — люди, не устроенные в этом продажном, бесчеловечном мире, без компаса слоняются по жизни, стремясь утопить свое прошлое в вине; их связывает крепкая, несентиментальная мужская дружба; они всегда готовы помочь товарищу в беде. Безрадостную жизнь героя скрашивает чистая, настоящая любовь, возникающая совершенно случайно и непременно завершающаяся трагической гибелью одного из влюбленных. К этому следует добавить почти обязательную тему обиды или преступления с последующим возмездием, причем виновный так и не узнает, кто и за что его покарал. Такая стандартность снижает художественное воздействие произведений Ремарка и временами создает впечатление, что автор отталкивается не от жизни, а переписывает самого себя.

В 1939 году Ремарк, обеспокоенный развитием европейских событий, еще до начала второй мировой войны уехал за океан. Он обосновался в Нью-Йорке и примерно через год опубликовал роман «Возлюби ближнего своего». Еще через год это произведение вышло в английском переводе и называлось «Обломки кораблекрушения». Забегая несколько вперед, надо признать, что у английского переводчика были основания так переделывать заглавие нового романа.

«Возлюби ближнего своего» — произведение примечательное во многих отношениях. Во-первых, оно показывает, что «лед аполитичности» наконец тронулся. Антифашистское звучание романа, критика скандальной «политики невмешательства», осуждение расизма и политического террора, явное сочувствие автора к изгнанникам и антипатия к гитлеровцам — все это новые аспекты в творчестве Ремарка. Героев гонит не «судьба», не общая неустроенность и несовершенство этого мира, а политический режим, насильно навязанный Германией. Во-вторых, писателю пришлось здесь выйти за рамки своего личного опыта.

Персонажи нового романа уж не принадлежат к «потерянному поколению»; обстоятельства, в которых им приходится действовать, автору знакомы в основном по газетам, документам, а то и понаслышке. Прав немецкий критик Альфред Антковиц, считая, что именно отход от автобиографического материала обусловил и иную манеру повествования, то есть отказ от изложения событий от первого лица. Существен, однако, другой момент, на который он не указал: преодоление метафизичности литературного героя. Если раньше, в трилогии о «потерянном поколении», художественные образы оставались в основном неизменными, как бы «заданными» на протяжении всего романа, то Людвиг Керн из «Возлюби ближнего своего» проходит весьма ощутимую эволюцию, сложный процесс становления мужского и, в известной мере, бойцовского характера. Эволюционируют и его взгляды на жизнь, на нравственные ценности. Людвиг Керн знаменует собой приход Ремарка к новому типу героя, к герою, изменяющемуся под влиянием обстоятельств, то есть к герою более жизненному и художественно более интересному. Таким образом, можно рассматривать «Возлюби ближнего своего» как роман, знаменующий начало эволюции в творчестве Ремарка, эволюции, вызванной прежде всего политическими событиями постоянного исторического масштаба.

В новой книге автор поведал нам о печальной, подчас трагической судьбе беженцев из «III империи». Сотни тысяч людей оказались лишенными родины и гражданских прав за то, что не захотели стать подлецами, или потому, что в их жилах не оказалось стопроцентной «арийской крови». Герои романа — полуеврей Людвиг

Керн и бежавший из концлагеря немец Йозеф Штейнер,— так же, как и другие беженцы, обречены на бесконечное и унижительное хождение по мукам. Чехословакия, Австрия, Швейцария, Франция — такова нелегкая дорога мытарств беспаспортного эмигранта. Для Людвига, которому еще только 20 лет, эти мытарства — начало самостоятельной жизни. Штейнер дает юноше уроки «жизнеустойчивости» и помогает ему чем только может. Случайная встреча с еврейкой Рут Холланд — и вот безрадостная жизнь Людвига озарилась счастьем первой любви.

Штейнер быстро связывается с городским «дном»; воры, шулера, проститутки, бродячие актеры помогают ему обзавестись фальшивым паспортом и заполнить хоть кое-какими развлечениями незавидную жизнь эмигранта. Жена Штейнера Мария осталась в Германии. Штейнер безумно любит Марию; узнав, что она поражена смертельной болезнью и дни ее сочтены, он, презрев опасность, возвращается в Берлин и навещает свою жену в больнице. Там его арестовывает гестапо, однако Штейнер, несмотря на то что его охраняют, успевает выброситься из окна, да еще с чисто ковбойской ловкостью «прихватить с собой» гестаповца Штейнбренера.

Несмотря на самоубийство Штейнера и горькую жизнь почти всех эмигрантов, концовка этой книги в отличие от других романов Ремарка не пессимистична. Отчасти потому, что автор уделяет много внимания эволюции юного Керна и истории его любви. В начале книги Керн беспомощен, не подготовлен к тяжким мытарствам ни морально, ни физически, а в практических вопросах он профан. Длительные лишения закаляют его в борьбе за существование, вырабатывают в нем упорство, цепкость, решительность. «Ну как, беби, выучился чему-нибудь за это время?» — спрашивает его Штейнер после длительной разлуки. «Да, — отвечает Керн, — я понял, что надо ожесточиться, если не хочешь подохнуть! И что им меня не сломать».

В лице Рут Керн нашел верную и преданную подругу, и это удвоило его силы. В конце концов молодожены получают визы в Мексику, где им предоставят возможность жить и работать.

Ремарк акцентирует мотив помощи ближнему, развертывая тем самым прежнюю тему дружбы. Показывая

людей, отвратительных в своей жадности, трусости, бессердечии, гнусности (таковы, например, коммерции советник Оппенгейм, аферист Биннинг, жандарм Шеффер, сын Класмана, нацист Аммерс), автор противопоставляет им бедняков эмигрантов, готовых отдать последнее, чтобы помочь товарищу по несчастью. Вот почему на вопрос, есть ли для него еще что-либо святое, во что он верит, Людвиг Керн отвечает: «Я верю в его святейшее — эгоизм! В ложь и безжалостность! В черствость человеческого сердца! Но это еще не все. Я верю в добро, в дружбу, в любовь людей, в их готовность помочь друг другу. Все это я испытал. И может быть, больше, чем кто-либо другой, кто незрячо преуспел в жизни».

Большой интерес вызывает образ Штейнера. С одной стороны, даже очень внимательный читатель не сможет определить, каковы политические симпатии Штейнера, за что он попал в концлагерь, почему в эмиграции он не пытался бороться с теми, кто лишил его родины. С другой стороны, отчетливо показана его неприязнь к фашистам, его неприятие «нового порядка». Определив свои антипатии, Штейнер вместе с тем ограничивает свою положительную программу лишь нравственными аспектами. И действительно он добр, порядочен, готов помочь товарищам по несчастью, верен в любви, вплоть до самопожертвования. Однако попытки некоторых критиков объявить Штейнера активным, сознательным антифашистом лишены основания.

Штейнер — одиночка, не желающий примкнуть ни к какой партии, ни к какой форме организованной борьбы. И на родину он возвращается, не интересуясь движением Сопротивления, и то, что он отправляет на тот свет гестаповца Штейнбрэннера, носит характер взрыва личной мести, а не сознательно подготовленного акта. Но все же в отличие от «Трех товарищей» политическая направленность этого акта бесспорна; как бесспорно и то, что в романе «Возлюби ближнего своего» встречаются высказывания не только антимилитаристского, но и антифашистского характера («Мир поддерживается пушками и тяжелыми бомбардировщиками, человечность воспитывается погромами и заключением в концлагерь. Мы живем в эпоху фальшивых ценностей»).

Герон Ремарка и в этой книге ужасно одиноки; в отличие от персонажей трилогии, их связывает уже не

дружба, а общность эмигрантской судьбы; они ведут упорную борьбу не против фашизма, а за право на существование. Можно подумать, что Ремарк все еще не ведома, что такое движение Сопротивления (это после трех международных конгрессов писателей в защиту культуры, после широкого провозглашения программы единого Народного фронта, после интербригад в Испании и т. п.).

Беды и мытарства бездомных, обездоленных, ни в чем не повинных людей, которых волны жизни швыряют из стороны в сторону, словно обломки корабля, потерпевшего крушение, глубоко волнуют писателя. Но главным образом в моральном плане. За частными судьбами Ремарк не хочет видеть судьбу нации, он по-прежнему еще далек от роли общественного обвинителя; следствием привлекает его внимание гораздо больше, чем причина. И все же роман «Возлюби ближнего своего» — важная веха в творчестве Ремарка. Писатель впервые вступил в нем на почву сугубо современную, отказался от реминисценций мировой войны и показал нам людей, гонимых фашизмом, людей симпатичных (Керн, Штейнер, Рут, доцент Фогт, бывший депутат рейхстага Мариль и др.), гуманных, несправедливо и незаконно обездоленных. Их злоключения — косвенное обвинение гитлеризму; дальше Ремарк пока не идет.

В «Триумфальной арке» эмигрантская тема получает свое дальнейшее развитие. Герои романа в разное время и по разным причинам лишились родины. Судьба столкнула их всех в Париже, этом удивительном городе, манящем, привлекательном, противоречивом. Время действия — 1939 год, канун второй мировой войны. Уже завершены «аншлюс» Австрии и разбойничий захват Чехословакии, утоплена в крови Испанская республика, все более подпадает под фашистское влияние Швейцария; Париж как бы символизирует последнее убежище для европейских эмигрантов. Здесь они влечат свою нелегкую жизнь в тревожном ожидании нашествия немцев.

В центре книги — образ замечательного немецкого хирурга, вдохновенного мастера своего дела. Он вырвался из лап гестапо и бежал в Париж, где нелегально работает под вымышленным именем в одной из частных клиник. За операционным столом Равин творит порою чудеса, спасая жизнь людей, облегчая их страдания. Бывают

и горькие переживания, которые больно ранят душу талантливому хирургу. Угнетает его бесправность положения подставного лица: Равик делает операции за других, после того как больной усыплен наркозом. Ему передают лишь крохи гонорара, который получает столичное «светило» врач Дюран. И все-таки работа является единственной отрадой в тяжелой, унижительной жизни беспаспортного иностранца.

Покидая операционную, Равик попадает в неудобный мир второсортных гостиниц, ночных баров, публичных домов и т. п. Он много пьет или играет в шахматы и философствует с русским эмигрантом Морозовым, с которым его связывает крепкая мужская дружба. Случай сталкивает Равика с Жоан Маду, начинающей певицей, эмигрировавшей из Италии; неприглядная жизнь двух отверженных наполняется любовью. За радостью следует горе: Жоан душевно опустошена, первое же испытание поколебало ее верность. Равик отвергает безвольную любовь Жоан, хотя это стоит ему невероятных душевных терзаний. Сама Жоан нелепо гибнет от выстрела ее нового и чересчур ревнивого любовника. Она умирает на операционном столе: Равик не в силах спасти ее.

Мир не заметил смерти маленькой певички, его сотрясали роковые события: начиналась вторая мировая война. Глубокий безнадежный сумрак окутывает концовку книги; Париж, сиявший сказочными огнями, погружается во мрак затемнения; беспросветная мгла воцаряется в душе героя. Но он не сломлен окончательно; измученный, опустошенный, задержанный полицией, он направляется в лагерь для интернированных лиц с верой в то, что «человек может многое выдержать».

Таким образом, и в романе, опубликованном в 1946 году, автор еще не видит выхода для своих героев, честных и хороших людей: в мире царит зло и царствию его нет конца. В «Триумфальной арке» Ремарк все еще не в силах выдвинуть какую-либо положительную программу, согреть сердца своих героев общественным идеалом. Писатель проглядел настоящих борцов Сопротивления — своих современников, нашедших в себе мужество сражаться и победить! Такой узкий общественный кругозор значительно снижает ценность романов Ремарка. Вместе с тем политическая позиция автора претерпела дальнейшие изменения.

В «Триумфальной арке» Ремарк весьма определенно осуждает и фашизм, и уродливость современного буржуазного общества, и преступную политику навязывания войны («Мир неутомимо готовится к самоубийству, но ни за что не хочет признаться себе в этом»), и жалкую политическую демагогию, одурманивающую народы.

Если герои «Трех товарищей» не затрагивают политических тем, а в романе «Возлюби ближнего своего» они очень редко и весьма робко беседуют о политике, то в «Триумфальной арке» герои активно реагируют на события политической жизни. Так, например, читая газеты, Равик с искренним негодованием говорит Морозову: «Нам больше не нужно думать. Все за нас заранее продумано, разжевано и даже пережито. Консервы! Остается только открывать банки. Доставка на дом три раза в день. Ничего не надо сеять, выращивать, варить на огне сомнений и тоски. Консервы». Морозов поддерживает друга: «Полюбуйся! Они строят концлагеря и притворяются поборниками правды. Политическая нетерпимость выступает под личиной справедливости, политические гангстеры прикидываются благодетелями человечества, свобода стала крикливым лозунгом властолюбцев. Фальшивые деньги. Фальшивая духовная монета! Лживая болтовня! Кухонный макиавеллизм. Гордые идеалы в руках подонков. Откуда здесь взяться честности?» Это уже совсем новая тональность в творчестве Ремарка.

И в «Триумфальной арке» герой проходит духовную эволюцию, еще более сложную, чем Людвиг Керн. Равик активен; как хирург он борется не только за свою жизнь, но и за жизнь других людей. Его труд — это не печальная необходимость, не форма борьбы за существование, а вдохновенное призвание мастера, влюбленного в свое дело.

Активность Равика проявляется не только в работе, но и в общественной жизни. У него натура борца. Он нашел в себе мужество предоставить в гитлеровской Германии убежище двум своим друзьям, которых разыскивало гестапо. Когда гестаповцы схватили его, то выдержал нечеловеческие пытки, но не предал друзей. При первой возможности он сумел бежать за границу.

Если до сих пор Равик только стойко оборонялся, то теперь он начинает наступать. Он убивает палача Хааке, лишившего его всего дорогого в жизни. И месть героя

носит не столько личный, сколько политический характер. Для Равика Хааке прежде всего гестаповец, одна из тех чумных крыс, которых надо безжалостно уничтожать. «И тут он окончательно понял, что убьет Хааке, ибо это не только его личное, маленькое дело, но нечто гораздо большее — начало...» Начало чего? Многозначительное многоточие не оправдывается дальнейшим действием романа. Правда, Равик убивает Хааке, но так, что никто не узнает причины возмездия. И это, к сожалению, не начало, а скорее конец активности Равика. Все последующее звучит в мрачном миноре при полной пассивности героя, который по существу добровольно отправляется в лагерь для интернированных лиц, то есть туда, откуда стремились убежать все, кто только мог, в том числе и некоторые собратья Ремарка по перу.

Равик — самый деятельный и активный герой Ремарка, но до борца антифашистского Сопротивления он еще не поднялся. Любопытен следующий эпизод романа. Равик сопровождает американку Кэт Хэгстрем, смертельно больную женщину, на костюмированный бал. Париж сотрясают политические бури; мощные демонстрации задерживают движение транспорта, и Равик говорит своей приятельнице: «Сейчас июль 1939 года. Пять минут назад тут прошла демонстрация фашистских молодчиков из «Огненных крестов», теперь идут коммунисты... А мы с вами вырядились в костюмы XVII века. Довольно странно».

Да, позиция Равика выглядит действительно странно в свете событий конца второй мировой войны. Как, впрочем, странно выглядит и его дружба с Морозовым. Ремарк в своих первых книгах воспел дружбу, спаянную огнем войны, показал, как складывается дружба в суровых буднях эмигрантской жизни. В «Триумфальной арке», однако, автор произвольно соединил двух столь различных людей — Равика и Морозова, объединенных лишь общностью эмигрантской судьбы. Несмотря на недостатки, присущие главному герою романа, образ Равика — бесспорно значительный шаг вперед по сравнению с аполитичными и бездеятельными героями прежних романов. Отход от политического индифферентизма и усиление критического начала, хотя бы и только негативного, — такова эволюция, которую претерпевает творчество Ремарка к середине сороковых годов.

Горький хлеб чужбины

Среди эмигрантов Ремарка следует отнести к тем счтанным единицам, кто не терпел материальных лишений, жил довольно независимо, каждый раз заблаговременно переноса свой «писательский КП» на достаточно безопасное расстояние. Когда отгремели бои, Ремарк принял в 1947 году американское гражданство, вновь уехал в Швейцарию и остался там до конца дней своих, не участвуя ни в строительстве ГДР, ни в буржуазно-демократических преобразованиях в ФРГ. Но таких преуспевающих литераторов среди немецких изгнанников было не больше десятка. В их числе сосед Ремарка по его швейцарской вилле — Эмиль Людвиг и уже упоминавшаяся Вики Баум, дела которой при переезде в США настолько пошатнулись, что она стала получать всего... 1750 долларов в неделю.

Большие доходы имели не только названные литераторы, но и такие мастера прозы, как Франц Верфель, Лион Фейхтвангер, Стефан Цвейг и немногие другие. Их жизнь, их быт ни в какой мере не отражали общей картины, которая, разумеет-

ся, была весьма тяжелой. Многим писателям приходилось жить на всяческие субсидии, пожертвования, пособия, носившие иной раз довольно унижительный характер. С горечью вспоминает великолепная поэтесса Эльза Ласкер-Шюлер о своей жизни в Цюрихе, в приюте «Августинерхоф», лишенном каких-либо удобств. Порою ей приходилось жить на сто швейцарских франков в месяц, то есть влачить полуголодное существование. И в 1937 году, когда она переехала в Палестину, положение ее почти не поправилось. В 1943 году вышел один из значительнейших сборников ее стихов «Мой голубой рояль», но его мини-тираж (всего 330 экземпляров) был лишь мимолетной материальной поддержкой. Сборник имел весьма показательное посвящение: «Моим незабвенным друзьям и подругам в немецких городах — и тем, кто, как я, изгнан и скитается по белу свету, — верная Вам!»

Эльза Ласкер-Шюлер скончалась от недоедания и болезни, не дожив нескольких месяцев до Дня Победы.

«Я ушел в эмиграцию потому, что фашистская диктатура вызывала во мне ненависть и отвращение до глубины души» — так заявил Эрнст Вайс, автор романов «Георг Летам, врач и убийца» (1931), «Бедный расточитель» (1936), «Соблазнитель» (1938) и др. Он покинул Германию, взяв с собой лишь немного одежды да несколько книг. Острая нужда стала его спутницей и в Праге, и в Париже. Свои последние годы Эрнст Вайс жил, по словам Вилли Бределя, в третьесортной парижской гостинице на Версальском шоссе, в крохотной полутемной комнатухе. Окно ее выходило в световую шахту. У окна стоял стол, который был лишь в два раза шире единственного стула; в стол упиралась высокая железная кровать, а зеркальный шкаф довершал меблировку. Узкий проход между шкафом и кроватью позволял почти беспрепятственно пройти от двери до стола, за которым Вайс написал свои последние книги. Пособие от Комитета помощи эмигрантам и отдельные пожертвования позволяли писателю не умереть с голоду. Когда в июне 1940 года гитлеровская армия вошла в Париж, Эрнст Вайс покончил жизнь самоубийством.

Бедствовали и те, кто уехал за океан. Курт Пинтус, известный театральный критик и литератор, автор знаменитой поэтической антологии «Сумерки человечества», включенной нацистами в первый список книг, подле-

жащих сожжению, писал Вальтеру Газенклеверу из Нью-Йорка: «Уже два месяца как я здесь. Говорю по-английски словно заикающийся водопад и ориентируюсь в Нью-Йорке лучше местных жителей. Разумеется, каждый день доучаю очередным американским ученым, юристам, издателям, бизнесменам и т. д. От недоедания и недосыпания я дошел до ручки и держусь на уколах, которые мне делают... Мои деньги и книги — все в Берлине и, может быть, в чужих руках. Веду бесконечные переговоры насчет должности профессора в университете и насчет... надцати других вариантов. Здешний климат и голодуха терзают меня. Когда в очередной раз я мчусь за 5 центов на грязной, старомодной громыхающей подземке, то иногда вспоминаю нашу молодость и только покачиваю головой и крепче прижимаю к себе портфель с «Книгой о кино» и «Сумеркам человечества», которые я таскаю за собой повсюду... Не знаю, будет ли у меня когда-либо работа и покой; этот год скитаний, лишений, опасностей иссушил меня. Иногда мною овладевает одно страстное желание: тихо и мирно проспать семь часов подряд. Живу сейчас в студенческом общежитии у Гудзона, но весь день в пути, в поисках работы; ведь через несколько недель я останусь без цента»¹.

Весьма примечательна одиссея Петера Мартина Лампеля, талантливого драматурга и прозанка. У нас он стал известен в 1930 году, когда приехавший на гастроли в Москву Берлинский театр молодых актеров показал его драму «Бунт в воспитательном доме» (1928), в которой Лампель страстно протестует против растления молодежи в условиях буржуазного государства. Затем драматург создал новую пьесу «Ядовитый газ над Берлином» (1929) — сатиру на рейхсвер, ее запретили после первых же спектаклей. И в последующих произведениях — пьеса «Гимназисты» (1929), роман «Мальчики, которых предали» (1929) — Лампель сохраняет свой боевой, наступательный порыв. С приходом гитлеровцев к власти большинство книг Лампеля попадает в «черные списки», но самого автора пожалели: все-таки сын пастора, кадровый офицер, служивший в 1914—1920 годах в кавалерии, артиллерии и военно-воздушных силах. Гестапо тем не менее трижды перерыло его квартиру; Лампеля спас-

¹ Из писем от 3 сентября и 4 октября 1937 года. Неопубликованные материалы архива Академии искусств ГДР.

ли старые армейские связи. Писать ему, однако, запретили; под давлением друзей и врагов он вступает в нацистскую партию: это давало возможность работать режиссером. Но глаз с него все же не спускали, и когда он предоставил как-то убежище бывшему следопыту-бойскауту (социал-демократическая организация, к которой в молодости принадлежал и сам Лампель), то его отдали под суд. По тем временам «партайгеноссе» Лампель отделался пустяками — месяц тюрьмы. Освободили его под пасху, на страстную пятницу; воспользовавшись праздничной суматохой, Лампель тотчас же перешел швейцарскую границу.

В Швейцарии Лампель столкнулся с новыми трудностями. Крайне левая антифашистская группа Вилли Мюнценберга установила с ним связь (в числе связных был и Леонгард Франк) и потребовала от него «отчета о деятельности внутригерманской оппозиции» за 1933—1936 годы и список тех его антифашистски настроенных друзей, которые согласились бы сотрудничать с подпольем. Друзьями Лампеля были кадровые офицеры рейхсвера, назвать их имена он не имел права, да и согласие их участвовать в подпольной антифашистской борьбе было маловероятным. Тогда Лампелю выразили недоверие и сказали, что он не может рассчитывать на поддержку эмигрантских издательств. На помощь пришла его профессия художника-портретиста. Однако Швейцарию пришлось покинуть: по всей стране активно шныряли агенты гестапо. Австрия и Югославия стали следующими этапами многострадального пути. В Австрии Лампель спрятал у знакомого книгопродавца вывезенные из Германии рукописи. Но и тут писателя подстерегала неудача: знакомый трагически погиб в альпинистском походе, а его сын тут же передал «опасный материал» местным фашистам. В Хорватии портреты дали наконец хороший заработок, и Лампель решил покинуть ненадежную Европу и отправился на остров Яву.

«Во все годы изгнания,— сказал Лампель в 1947 году,— для меня было важным лишь одно — создать самые неприязнательные возможности существования, позволяющие продолжать писательскую деятельность»¹.

¹ Письмо Петера Мартинна Лампеля своим старым друзьям-следопытам и молодежи Германии. Неопубликованные материалы архива Академии искусств ГДР.

На Яве первоначально дела Лампеля складывались прекрасно, портреты имели успех, удалось устроить даже несколько выставок; сотни сугубо «неарийских» очаровательных детских головок принесли и славу, и вполне ощутимые доходы. Все это, однако, пришлось не по вкусу местным живописцам, и они приложили все усилия, чтобы выжить преуспевающего конкурента. Их обращение к колониальным властям Голландской Индии имело успех, и Лампелю вновь пришлось «снять с якоря». На этот раз путь лежал в Австралию.

Многое из того, что ему пришлось пережить, он выразил в новой пьесе «Человек без паспорта». В Бали немецкий журналист-эмигрант вызвался помочь драматургу и переправить драму в надежное издательство, на что Лампель с благодарностью согласился. «Человек без паспорта» так и погиб бесследно: «журналист» оказался одним из немецких агентов.

В Австралии Лампеля прозвали «охотником за скальпами из Голландской Индии» — за то предпочтение, которое он оказывал головному портрету. В университетской библиотеке отыскиались и некоторые его книги; газеты часто писали о нем как о художнике и о писателе, но материальное положение становилось все труднее и труднее. Лампель отправляется в Сидней, устраивает там выставку своих картин, получает несколько новых заказов и решает уехать в США.

В апреле 1939 года с гостевой визой в кармане Лампель на грузовом пароходе прибыл в Нью-Йорк. Но и тут царила суровая борьба за существование. Из Австралии писатель привез немного денег и объемистую рукопись автобиографической книги «Приключения в моей жизни». Рукопись была отвергнута, деньги быстро кончились. На лето Лампель устроился в лагерь, где работал художником и руководил драмкружком. За бесплатное жилье ему приходилось всю первую половину дня рыть дренажные канавы. Затем места работ мелькали словно в калейдоскопе. Одно время Лампель гиул спину на только что открывшейся металлообрабатывающей фабрике, вставал в половине пятого утра, возвращался домой к 11 вечера.

Изнурительный труд подорвал его здоровье, и он оказался в больнице для бедных. Затем Лампель мыл посуду на кондитерской фабрике, работал помощником

кассира в изысканном отеле, был посыльным в газете, выходившей на немецком языке, и «дорос» там до библиотекаря. Пожилому писателю, имя которого давно значилось в литературных энциклопедиях и в справочниках типа «Кто есть кто?», трудно было надеяться на что-нибудь лучшее в Нью-Йорке, забитом эмигрантами из разных стран. Вступление США во вторую мировую войну позволило Лампелю получить место преподавателя немецкого языка при университете в Итаке; он проводил занятия с военнослужащими, которые предназначались для несения оккупационной службы в Германии. Тут он проработал почти целый год. А потом снова: подмастерье пекаря, декоратор в церкви, строительный рабочий, переводчик, редактор в месяцы отпусков и т. п.

И все эти годы писатель сохранял стойкость, использовал каждую благоприятную возможность для творчества. В письме Фридриху Вольфу от 20 октября 1947 года он сообщает, что из пьес, написанных им в Америке, драма «Бегство от самих себя» и «весьма горькая» комедия из жизни репортеров — больше всего подходят для постановки в освобожденном Берлине¹. В процитированном выше «Письме к молодежи Германии» Лампель также указывает, что написал в Америке две пьесы и две книги, не упоминая, однако, их названий. Его выдержка, упорство, житейское мужество позволили ему сохранить и творческий запал и оптимизм. После долгих мтарств изгнанник вернулся на родину и поселился в Гамбурге.

Лампель, умудренный опытом эмиграции, уроками войны, вновь обратился к центральной теме своего творчества — борьбе против морального растрепания молодежи в буржуазном государстве. Она прозвучала и в привезенной драме «Бегство от самих себя», и в патристической пьесе «Битва за Гельголанд» (1952), и в его удачной повести «Мы нашли путь» (1954). Уже сосчитано, говорит герой повести, что для того, чтобы убить человека на войне, нужно затратить 55 тысяч долларов; каждая из дивизий нового вермахта обходится в миллионы; стоит сравнить, какие суммы тратятся на спасение человека и на его уничтожение. Пройдя огонь, воду и медные трубы изгнания, Лампель нашел наконец для себя правильный путь и, несмотря на бойкот его пьес в

¹ Неопубликованные материалы архива Ф. Вольфа.

ФРГ, уже не сбивался с него до последних дней своей жизни.

«Нельзя творить, когда тебе нечего есть» — эти слова Петера Мартина Лампеля почти опровергаются печальным уделом Вальтера Беньямина. Великолепный эссеист, философ, эрудированный критик, друг Бертольта Брехта и один из чутких, глубоких критиков, оценивших его творчество, — Вальтер Беньямин бедствовал как, может быть, никто другой из его товарищей по литературе и по несчастью. Уже летом 1933 года он писал с восхитительного острова Ивиса (Испания) весьма удрученные письма: «С тех пор как я покинул Берлин, мой месячный доход составлял в среднем 100 марок, да и то заработанных с большим трудом»¹. «Живу в плохенькой комнате, — писал он тогда же, — в недостроенном доме. Отделочные работы продлятся еще довольно долго; до их завершения я единственная душа во всем здании».

Осенью 1933 года он, тяжело больной, переехал в Париж, надеясь на сотрудничество во французской прессе, в частности в газете «Монд». Эти надежды не сбылись, но Вальтеру Беньямину удалось получить внештатную работу в институте социологии, правда, за смехотворно малое вознаграждение — 500 франков, что соответствовало тогда примерно 85 немецким маркам. И в дальнейшем, когда курс франка стал падать, прибавки не последовало. Не удивительно, что письма 1935—1936 годов тоже полны горечи и просьб о материальной помощи. «По сравнению с апрелем 1935 года я значительно ограничил свой бюджет. Живу теперь как субквартирант у других эмигрантов. Я получил абонемент на удешевленные обеды для интеллигенции. Но, во-первых, это дело временное, а во-вторых, я не могу им пользоваться в те дни, когда работаю в библиотеке, так как рестораник находится довольно далеко. Замечу мимоходом, что если я не раздобуду сейчас ста франков, то не смогу продлить срок своего удостоверения личности... Не знаю, насколько у меня еще останется сил. Самого необходимого мне хватает лишь на полмесяца. А малейшая покупка возможна лишь, если случится чудо».

Одно из таких «чудес» позволило Вальтеру Бенья-

¹ Н. А. Walter. Deutsche Exilliteratur 1933—1950. Darmstadt und Neuwied, 1972, S. 331 ff.

мину впервые за пять лет скитаний снять отдельную однокомнатную квартиру. Однако денег не было даже на простейшую меблировку, и полуголодное существование продолжалось. Только визиты к Брехту, у которого он гостил, обычно, недолгий срок, скрашивали горькую жизнь Бенямина. Сохранилось, в частности, его воспоминание о пребывании в июле 1938 года в Свендборге, где Брехт читал ему наброски своей полемической статьи против Лукача в дискуссии о реализме и советовался о целесообразности публикации этой статьи в журнале «Дас ворт». Бенямин, который уже с 1937 года не печатался в «Дас ворт», сожалел, что не может помочь другу советом.

Из писем, написанных весной 1939 года, видно, что материальное положение и моральное состояние Бенямина не улучшилось. Он по-прежнему живет в нищете, но к этому прибавилось ожидание какой-то катастрофы. И действительно, она не заставила себя ждать: начало второй мировой войны принесло новые и тяжкие испытания немецким эмигрантам. Вальтер Бенямин и тысячи других его соотечественников, проживавших в Париже, должны были явиться с двухдневным запасом продовольствия на велостадион «Коломбо», где устроили распределительный лагерь для интернированных лиц.

На территорию этого небольшого стадиона, находящегося на одной из окраин Парижа, согнали двадцать тысяч немецких и австрийских эмигрантов. Они спали на тонких соломенных подстилках под открытым небом, прямо на асфальте или на каменных ступеньках. Вода, питьевая и для умывания, была строго нормирована. Скучное питание, антисанитарные условия, грубые окрики охранников, дикие разноречивые слухи и неумолимый дождь доводили многих до отчаяния. Близок к нему был и Вальтер Бенямин. Но вот на одиннадцатый день сотни автобусов начали развозить людей по лагерям. Бенямин попал вместе с Германом Кестеном в лагерь на берегу Луары. Вновь начались прежние невзгоды: ветхие сараи с дырявой крышей в качестве жилья, без света, битком набитые людьми; грязь, паразиты, а вскоре и дизентерия, от которой умер единственный врач в лагере. Многие просили отправить их добровольцами на фронт; они хотели не гнить заживо, а сражаться против гитлеровцев. Им отказывали, иногда с издевкой.

В таких условиях было важнее всего поддержать дух людей. Несколько писателей, в том числе Кестен и Бенямин, добились разрешения провести в воскресенье литературный утреник; гвоздем программы было чтение стихов Гейне. Вспоминая об этом утренике, Герман Кестен писал: «Заключенные, собравшиеся здесь, были людьми униженными и оскорбленными. Немецкие соотечественники преследовали их, пытали, бросали в тюрьмы, отняли у них родину. Французы, фактические союзники этих заключенных, приютили их у себя и... посадили затем за колючую проволоку. Среди стоявших в лагерном дворе были лица с высшим образованием, коммерсанты, рабочие, были мужчины юного, среднего и зрелого возраста; всех их заставляли жить в грязи, позоре и постоянной тревоге. Раньше у них была вера в бога и приличный костюм, от того и от другого теперь остались лохмотья...

И вот они тихо стоят, дико обросшие, в своем измозженном отрепье, без сил, страдая от дизентерии и обманутых надежд, огражденные от мира колючей проволокой... стоят и внимательно слушают стихи поэта, умершего почти сто лет назад... И все звучит так, словно это написано сегодня для тех, кто будет жить завтра. Есть стихи для сытых и есть — для голодных. Есть произведения искусства, которые действуют на современников, а есть шедевры, сохраняющие свое воздействие и на потомков. К нам, живым трупам, обращался умирающий поэт, сумевший вытащить нас, стоявших одной ногою в могиле, встряхнуть нас и придать нам бодрости; он говорил с нами, как живой с возвращенными к жизни... Это был голос Генриха Гейне»¹.

Стойкость и решительность особенно понадобились злополучным узникам после военного разгрома Франции. Коллаборационистское правительство Петена — Лаваля согласилось выдать эмигрантов гестаповцам. Угроза страшной смерти в газовой камере или под пытками придавала силы и смелость даже нерешительным. Вальтер Бенямин, который с помощью Кестена сумел получить к тому времени американскую визу и приглашение на работу в один из университетов США, отважился бежать.

¹ Цит. по кн.: «Verbannung. Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil». Hamburg, 1964, S. 76—78.

Ему удалось перейти франко-испанскую границу, но тут осторожность изменила ему, и он попал в лапы патруля. Решив, что его выдадут гестаповцам, Вальтер Беньямин принял яд.

В таких примечательных литературных произведениях, как «Траизит» А. Зегерс, «Дьявол во Франции» Л. Фейхтвангера, «Перелетные птицы» И. Хайльбута запечатлено немало волиующих эпизодов из жизни немецких эмигрантов, нашедших приют во Франции. Наиболее трагичными были те события, которые разыгрались после вторжения в страну гитлеровцев. Печальному примеру Эриста Вайса и Вальтера Беньямина последовал Вальтер Газенклевер. Его скорбную кончину в концлагере Ле Миль для интернированных лиц описал в своей книге Лион Фейхтвайнер. А ведь вначале судьба была весьма милостива к Газенклеверу: он уехал во Францию еще до фашистских погромов, жил длительное время в Ницце и затем, в 1936 году, купил на свои сбережения небольшое поместье в Тоскане (Италия).

«У нас,— писал он бесприютному Курту Пинтусу,— дом с двумя отдельными квартирами, такими, что лучше-го нечего желать. Участок примерно 13 тысяч квадратных метров блестяще обработанной земли; саран, хлев, корова, осел, вино, зерно, кукуруза, картофель, овощи, фрукты, сильноточная установка, воду подает электрический мотор,— короче говоря, мы надеемся, что это поместье нас прокормит». В такой «сельской идиллии» Газенклевер провел 16 месяцев, занимаясь то крестьянством, то писательским трудом¹. Однако талантливый писатель так и остался неважным политиком, он не сумел и на этот раз предугадать развитие политических событий в Италии и был вынужден эвакуироваться во Францию, где его ждал печальный конец.

В другом французском лагере для интернированных лиц в Одиерн в той же критической ситуации томился Леоигард Франк, автор всемирно известных романов, проинкинутых глубокой человечностью. Леоигард Франк принадлежал к баловням славы, но не был баловнем

¹ Н. А. Walter. Deutsche Exilliteratur 1933—1950, Bd 2, S. 245.

судьбы. Тяжкие годы нищенского существования предшествовали его писательским лаврам и выборам в Прусскую Академию искусств. После того как книги Франка запылали на костре, начались горькие скитания изгнанника. Швейцария, Англия, Франция — вот первые вехи пути политического эмигранта. В Швейцарии Леонгард Франк написал и опубликовал роман «Спутники ее сновидений» (1935), который он задумал и начал еще до ухода в эмиграцию. Вероятно, поэтому в нем нет никаких отголосков событий, которые волновали весь мир. Любовные истории слишком впечатлительной женщины составляют содержание этой книги.

В 1937 году писатель переезжает в Париж. Он принимает участие в общественной жизни французской столицы, выступает на вечерах и собраниях, осуждая террор фашистов и подготовку новой войны. И все же в эмиграции Леонгарда Франка часто охватывала депрессия; горечь бессилия в значительной мере сковывала его творчество. Как и многие другие, он постиг, что «без постоянного животворного общения с народом, говорящим с тобою на одном языке, без неуловимого, но постоянного отклика читателей ты вообще перестаешь существовать как писатель». Леонгард Франк сравнивал писателя-изгнанника с музыкантом, который «играет на скрипке из камня, на рояле без клавишей»¹.

Меньше всего Леонгард Франк ожидал, что гостеприимные французы отправят его вместе с другими антифашистами за колючую проволоку, да еще в тот момент, когда важно и нужно было объединить все силы против врага. Он энергично апеллирует к мировой общественности, стремясь выбраться из лагеря с помощью американской визы: арестант в лохмотьях был как-никак членом президиума Немецкой академии, основанной в 1936 году в Нью-Йорке.

Усилия не приносят никакого успеха; письма писателя полны отчаяния. Вот одно из них, от 12 августа 1940 года; оно адресовано известному книгоиздателю Эмилю Опрехту: «Дорогой господин Опрехт, — большое спасибо за все Ваши старания, но визы нет и нет. Договора с киностудией тоже нет. Я не внесен ни в так называемый

¹ Цит. по кн.: Л. Франк. Шайка разбойников... М., «Художественная литература», 1970, стр. 18.

список интеллигенции, ни в список, присланный американскими профсоюзами. Не знаю, кто мог бы тут оказать влияние. Вероятно, союз немецких писателей — и, в частности, Виланд Херцфельде, Эрика Манн или принц Губертус фон Лёвенштейн могли бы с успехом ходатайствовать за меня. Прошу Вас, пошлите им всем телеграммы. Я больше... ничего не понимаю. Беспрецедентная нервотрепка! Прошу Вас, продолжайте делать все, что только возможно. Мое положение очень серьезно. Получить Ваши три тысячи франков тоже никак не удастся. Спасибо за все. Ваш Леонгард Франк»¹.

Но грязь, унижения и «беспрецедентная нервотрепка» не сломили Леонгарда Франка: в отличие от многих своих коллег по перу у него за плечами была суровая школа жизни. Ему, начавшему зарабатывать себе на хлеб с тринадцати лет, уже приходилось и голодать, и спать на скамейке под открытым небом, храня мечту о творчестве, о книгах, которые он обязательно напишет. И ведь написал! Умение стойко переносить удары судьбы сыграло хорошую службу и теперь: в лагере, в этом «смердящем, заскорузлом и холодном аду», писатель создает первые главы романа «Матильда», получившего широкую известность после войны. Он пишет его на «вонючей подстилке, в атмосфере всеобщей паники», зная, что не сегодня-завтра его могут выдать гестаповцам. Он пишет удивительно поэтичную книгу о прекрасной женской душе, о красоте альпийских лугов и заснеженных гор, о любви двух благородных сердец.

Нет, унижения и лишения не вывели писателя из строя, но и не послужили ему импульсом для более острого и злободневного решения сюжета. Трудно поверить, что «Матильда» написана автором, которого гитлеровцы лишили всего — семьи, дома, родины, — а противники Гитлера в трагическом ослеплении бросили на верную гибель в этот смрадный барак. Хотя второй муж Матильды — англичанин Уинстон — сражается в качестве летчика с фашистами, но все же ни первая, ни вторая часть романа не носят характера боевого произведения. Не столько решительная позиция Уинстона, сколько романтический высокохудожественный образ геронни, полный глубокой человечности, и гуманистическое звучание

¹ Цит. по кн.: «Verbannung». Hamburg, 1964, S. 85.

романа в целом приближают эту книгу к произведениям антифашистской литературы.

Помощь извне задерживалась, а опасность подхлестывала и толкала на решительные действия: вместе с двумя товарищами по лагерю Леонгард Франк бежал. Сперва отважная троица надеялась добраться до северного побережья, а оттуда переправиться в Англию. Однако близкий путь оказался наиболее опасным: гитлеровцы усиленно охраняли северную часть оккупированной зоны, наглухо закрыв морскую границу с Англией. Оставалось одно — повернуть через всю страну на юг. Больше месяца беглецы брели проселочными дорогами, ночуя в лесу или в брошенных домишках; иногда удавалось ехать на велосипеде. Летняя погода была к ним благосклонной. Французские крестьяне поддерживали их едой и советами; зная в окрестности все тропки, они направляли путников в обход полицейских застав. Удача помогает смелым — и вот все трое уже в Португалии, целы и невредимы, а Леонгард Франк пронес к тому же через все опасности незавершенную рукопись своей «Матильды». Еще немножко выдержки, везения — и писатель уже в США; отчаянный побег увенчался успехом.

Годы, прожитые Леонгардом Франком в Америке, в полной безопасности, обращают на себя внимание... мизерностью творческой отдачи. Все пять лет, проведенные им в Голливуде (с 1945-го по 1950 год Франк жил в Нью-Йорке), писатель находился словно в каком-то оцепенении: ремесленные поделки для кино не занимали ни ум, ни чувства. Лишь окончательная победа над гитлеровской Германией дала ему творческие импульсы. В Нью-Йорке он наконец дописывает «Матильду», заканчивая книгу традиционным «хэппи энд», который скорей отражает влияние Голливуда, чем соответствует реальному характеру развития коллизий в романе.

Критики, писавшие об этом периоде творчества Леонгарда Франка, сходятся в одном: писатель не мог принять американский образ жизни. Духовная скудость, культ доллара, трагедии за фасадом благополучия, снизводительное отношение к произведениям литературы и искусства в атмосфере общей купли и продажи — все это не ускользнуло от внимательного взгляда тонкого реалиста. И уже потом, в Мюнхене, Леонгард Франк,

вспоминая свою жизнь в США, страстно воскликнет в своем автобиографическом романе-исповеди «Слева, где сердце»: «О господи, спаси человечество и не дай американскому образу жизни охватить весь земной шар!»

В голливудский период жизни Леонгард Франк написал «Немецкую новеллу». Тоска по родине, подлинный патриотизм получили яркое выражение в этом своеобразном произведении, впервые опубликованном в литературном эмигрантском журнале «Ди нойе рундшау»¹, в июньском номере 1945 года, посвященном 70-летию Томаса Манна.

Томас Мани высоко оценил «Немецкую новеллу» и назвал ее «маленьким шедевром». Однако в дальнейшем «Немецкая новелла» стала причиной ссоры между обоими писателями, так как Леонгард Франк считал (на наш взгляд, без достаточных оснований), что Томас Мани заимствовал его сюжет и главную идею при создании «Доктора Фаустуса».

Леонгарду Франку удалось соединить красочные картины немецких ландшафтов и провинциального быта с аллегорией, воплощающей страдания Германии под игом фашизма и ее последующее освобождение.

В основу этой аллегии положены странные отношения госпожи и ее лакея, наглеца и садиста, вызывающего в ней одновременно и чувство омерзения и возмущения, и состояние бессилия и подавленности. Так представлялись тогда писателю взаимоотношения его родины с Гитлером. И хотя действие в «Немецкой новелле» развивается еще до первой мировой войны, писателю удается затронуть весьма актуальные проблемы. Так, например, его волнует вопрос: «Почему жизнь для немца — это лишь благоприятная возможность, чтобы искать смерть?» Отвергая в «Немецкой новелле», как и во всем своем творчестве, милитаристско-фашистскую концепцию, отвергая гнусную демагогию садистов и проходимцев, автор говорит об ответственной и трудной задаче, которая встает перед каждым, кто хочет быть и остаться человеком. Утверждение высокой гуманистической миссии человека составляет пафос творчества Леонгарда Франка.

¹ Выпускался издательством Берман-Фишер в период с 1945-го по 1950 год сначала в Стокгольме, а затем в Амстердаме.

...Горечь нищеты и одиночества пришлось изведать даже таким писателям, как Генрих Манн. Первое время он был склонен недооценивать опасность, угрожавшую ему с момента вступления Гитлера на пост рейхсканцлера. Предложение поехать во Францию писатель отверг как паническое, и даже после того, как 15 февраля 1933 года его исключили из членов Прусской Академии искусств, Геирих Мани продолжал сохранять оптимизм. Однако уже 21 февраля в его карманном календаре появляется выразительная помета: «Уехал»¹. Что побудило Генриха Маниа столь срочно пересмотреть свою позицию? Травля, которую начала нацистская пресса, его вряд ли испугала. Автор «Верноподданного» привык читать о себе всякое. Клаус Мани считал, что дядя получил тревожный сигнал от своей первой жены, с которой развелся еще в 1928 году, но поддерживал хорошие отношения. Более вероятно, что на Генриха Маина произвели сильное впечатление намеки французского посла, с которым писатель встретился 19 февраля на одном частном приеме. Этот случай он приводит в своей книге «Обзор эпохи». Несомненно также, что масла в огонь подлил слух о том, что правительство собирается произвести «обмен» заграничных паспортов.

Так или иначе, но за неделю до поджога рейхстага Генрих Манн налегке прибыл на вокзал и взял билет до Франкфурта-на-Майне. Свой багаж он доверил попечению Нелли Крёгер, ставшей вскоре его законной супругой. Переночевав во Франкфурте, Генрих Мани отправился в Страсбург, а оттуда в Тулон и Ниццу.

Первые шесть лет эмиграции сложились для Генриха Манна весьма благоприятно. Ежедневная газета «Депеш», выходившая в Тулузе, предложила маститому автору писать для нее одну передовую статью в месяц. С апреля 1933 года и до вступления Франции во вторую мировую войну обе стороны придерживались взятых на себя обязательств; в общей сложности Геирих Манн написал для газеты «Депеш» свыше 70 статей. За каждую из них он получил по 1000 франков, гонимар по тем временам высокий. Немалым был и моральный выигрыш, так как газета выходила большим тиражом и пользова-

¹ K. Schröter. Heinrich Mann in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. Rowohlt-Verlag, Reinbeck, 1967, S. 116.

лась в стране солидной репутацией. Если прибавить, что Генрих Манн активно сотрудничал в большинстве ведущих эмигрантских журналов, опубликовал за эти 6 лет три сборника новых публицистических статей и написал свою знаменитую диологию о Генрихе IV, то можно только удивляться и радоваться той творческой потенции, которую художник сохранил на седьмом десятке лет, да еще в неблагоприятных условиях эмиграции.

Но давалось это ему нелегко. Клаус Манн, вспоминая о том периоде, писал, что дядя работал почти целый день, делая лишь изредка перерыв для прогулки по Английскому бульвару и вечером — для чтения. И Рене Шикеле говорит о поистине каторжном писательском труде Генриха Манна: «Его единственное развлечение — посидеть часок в кафе, обычно с пяти до шести. Он сказал мне: «Я работаю с таким напряжением уже два года. Мне нужно отдохнуть». И в том, как он произнес эти слова, ощущалась безмерная усталость. Его лицо выражало глубокую удрученность, грустные глаза были устремлены вдаль, руки опущены»¹. Однако отдыха не предвиделось.

Генрих Манн чувствовал важность своих выступлений в печати, на собраниях, по радио, на конгрессах. Это чувство словно удесятворяло его силы. Он выполнял обязанности почетного председателя Союза немецких писателей, президента «Немецкой свободной библиотеки», председателя Комитета германского Народного фронта, главы немецкой делегации на Парижском Международном конгрессе писателей в защиту культуры, члена редколлегии многих литературных журналов и немало других важных и трудоемких обязанностей.

Именно в годы эмиграции у Генриха Манна укрепляются его симпатии к Советскому Союзу, его контакты с участниками подпольных антифашистских групп в Германии, со многими французскими и немецкими коммунистами, в том числе и Вильгельмом Пиком. Генрих Манн пишет памфлеты и листовки, предназначенные для нелегального распространения в третьем рейхе. Его активная и полезная деятельность тесно переплеталась с его публицистикой.

¹ René Schickele. Werke in drei Bänden. Köln — Berlin, 1959, Bd 3, S. 1071.

Три сборника статей Генриха Манна — «Ненависть» (1933), «Настанет день» (1936), «Мужество» (1939) — интересны и беспощадным разоблачением, и тем, что в них он стремился найти и показать всему миру героев антигитлеровского фронта, силы, способные победить кровавую бестию.

Для честного прозорливого художника было важно отыскать положительного героя не только в глубине веков (это он сделал в своих романах о Генрихе IV), но и в жгучей современности. Таким героем для Генриха Манна стал революционный пролетариат, его лучшие представители. На страницах его книг «Настанет день», «Мужество» — наряду с великими писателями прошлого — запечатлены бессмертные образы борцов-антифашистов: Эрнста Тельмана, Эдгара Андре, Фите Шульце, Карла Осецкого. «Большая честь для Германии, — писал Генрих Манн, — иметь таких людей, как Эдгар Андре, и других, подобных ему. Эти люди не отступают от своего пути...» Тем самым писатель ясно показал, что не разделяет модных сказок о «страшном коммунизме». «Честный демократ, — заявил Генрих Манн с трибуны Международного конгресса писателей в защиту культуры, — должен отдавать себе отчет в том, что только марксизм создает предпосылки для подлинной демократии»¹.

Война и вторжение гитлеровских войск во Францию поставили Генриха Манна в критическое положение. Бежать, когда тебе без малого семьдесят лет, — дело нелегкое, но другого выхода у него уже не было: его имя значилось в «черных списках». В громоздких горных ботинках, Генрих Манн, словно заправский турист, шагает вместе с женою по горным тропам и наконец благополучно попадает в Лиссабон, оставив позади крутые Пиренеи. В лиссабонском порту им удалось получить билеты на пароход, плывущий в Нью-Йорк. Кроме Генриха Манна на этом же пароходе находились Франц Верфель с супругой, сын Томаса Манна — Голо Манн — и некоторые другие немецкие литераторы. И вот 13 октября греческое судно «Новая Эллада» прибыло в Нью-Йорк. Среди встречавших в порту были Томас Манн с

¹ Цит. по кн.: «Хрестоматия по немецкой литературе». М., «Просвещение», 1965, стр. 192.

женой, Франк Кингдон, Герман Кестен, Клаус Манн, Герман Будзиславский и др. Почти все «беглецы» успели отдохнуть за время длительной морской поездки. За ланчем в ресторане «Бэдфорд» Геирх Манн рассказал подробности своего перехода через франко-испанскую границу. Крутые тропы, на которые пришлось взбираться, жаловался турист поневоле, «предназначались для горных коз, а не для писателя в зрелом возрасте. Да и как мы дожили до этого. Мы же не преступники!»

Встреча была радостной и праздничной, но затем стали горькие будни. Начался тяжелый и унижительный американский период эмиграции, пережить который Генриху Манну не было суждено. Как и Леонгарду Франку, ему пришлось начать с Голливуда, где он трудился в качестве вспомогательного сценариста, просиживая в студии по восемь часов в день. Угодить своим новым хозяевам Геирх Манн не сумел, да и не хотел, — через год его уволили. Теперь к моральным лишениям прибавились материальные. Официальные круги США относились подчеркнуто безразлично к маститому писателю; реакционные элементы неаппетитно воспринимали этого правдолюбца, так искренне восторгавшегося подвигами русских войск. Уже в конце 1941 года Геирх Манн в письме к советским писателям, восхищаясь доблестью и мужеством советских бойцов, писал: «Никогда Советский Союз не станет жертвой какого-то Гитлера и его приспешников. С первого дня этой войны я твердо знал, чем она кончится: разгромом интервентов и вступлением Красной Армии в Германию». И в дальнейших своих выступлениях, письмах, статьях писатель с восторгом и признательностью говорит о Советском Союзе как о державе, способной спасти человечество. «Все мои симпатии на стороне советского оружия, на стороне Вашей высокой идеи», — пишет он в 1942 году в одном из писем в СССР.

Нет, такой писатель — и будь он трижды «Пикассо немецкой прозы» — не мог рассчитывать на признание в США. В письме к Томасу Манну от 28 февраля 1941 года Геирх Манн сообщает: «Уже был анонимный звонок по телефону: мне следует-де немедленно убираться из этой страны. Мой телефон и жилье находятся под полицейским надзором. За семь с половиной лет, проведенных во Франции, ничего подобного со мною не было, несмотря на войну и поражение. А вот Лос-Анджелес с

его оружейными заводами переполнен нацистскими шпионами»¹. Особенно много унижений доставляло постоянное безденежье; в основном выручала поддержка брата (150 долларов в месяц), но она была не всегда регулярной, и ее не хватало.

В своем дневнике Бертольт Брехт 11 ноября 1943 года записал: «...У Генриха Манна нет денег, чтобы пригласить врача, а ведь его сердце подорвано. Его брат, имея специально выстроенный дом и 4—5 автомашин, допускает, чтобы он в буквальном смысле слова голодал. Нелли в свои 45 лет... работает в прачечной, пьет. Они оба сидят в Голливуде, в маленьком душном доме, без сада, с дешевой мебелировкой и немногими книгами, которые удалось спасти...» Тяжелое материальное положение подтверждалось и самим Генрихом Манном. «Мы тем временем задолжали за квартиру и не открываем дверь, пока не убедимся, что пришел не кредитор», — писал он 4 апреля 1942 года своей невестке Кате Манн². Расходы возросли в связи с операцией, которую сделали Генриху Манну. Жене писателя все чаще и чаще приходилось брать стирку, хотя трудная физическая работа была Нелли уже не под силу. В письме друзьям она жаловалась: «Здесь так трудно заработать хотя бы один доллар. Очень трудно, а жизнь такая дорогая. До смерти замучили долги. Почти пятьдесят долларов уходит каждый месяц на уплату врачу... Врачи здесь — вброды»³.

Литературный труд приносил мало доходов: статьи Генриха Манна в американской прессе печатались редко, романы «Лидице» и «Прием в свете», публицистический «Обзор эпохи» не заинтересовали в США ни одного издателя. Радостным событием для Генриха Манна было установление дружеских и рабочих контактов с немецкими антифашистами в Мексике. В феврале 1942 года он получил письмо от Александра Абуша, а в мае — от Людвиг Ренна. Генрих Манн охотно примкнул к движению «Свободная Германия», сотрудничал в его печатных органах «Фрайес Дойчланд» и «Демократиче

¹ W. Kießling. *Alemania Libre in Mexiko*. Berlin, 1974, Bd 2, S. 356.

² Там же.

³ Цит. по кн.: Г. Знаменская. *Генрих Манн*. М., «Художественная литература», 1971, стр. 167.

пост», написал статью для «Черной книги о нацистском терроре в Европе», а когда в начале 1943 года был создан Латиноамериканский комитет, объединивший наибольшее количество немецких антифашистов почти всех латиноамериканских стран, писатель с радостью принял предложение войти в его почетный президиум. Издательство «Эль либро либре», о котором шла речь выше, выпустило в ноябре 1943 года его сатирический роман «Лидице».

Оружием сатиры Генрих Манн сражается с ненавистными ему врагами, выдерживая всю книгу не в трагедийном, а в гротескном стиле. Бруно Фрай в «Демократическом посте», Бодо Узе и Александр Абуш в «Фрайес Дойчланд» опубликовали интересные отклики на выход нового произведения Генриха Манна. В июне 1944 года со статьей о творчестве Генриха Манна («Немецкий гуманизм?») выступил в «Фрайес Дойчланд» Фердинанд Брукнер. В письмах Ренна, Меркера, Абуша, адресованных Г. Манну, проскальзывают сообщения о перечисленном гонораре, но суммы мизерные, от 25 до 70 долларов.

«Обзор эпохи» вышел в свет лишь в 1945 году в Стокгольме; книгу пронизывает радостное предвидение близкой победы над фашизмом. Исторический оптимизм — качество, не покидавшее Генриха Манна с первого дня эмиграции до последнего дня войны, — помог прозорливому художнику-реалисту создать зрелое документально-биографическое произведение, охватывающее исторические события почти за семь десятилетий. Высокие достоинства «Обзора эпохи» позволили Вильгельму Пику оценить это произведение как боевой публицистический «глубокий отчет не только о своей жизни и деятельности, но и своей эпохе». Роман «Прием в свете» был опубликован уже после смерти автора.

Радость творчества давала Генриху Манну моральную опору в трудные дни тягостного существования в США, где он бедствовал и жил, по свидетельству Томаса Манна, «в безвестности, очень одиноко». Другим важным моральным фактором было горячее желание писателя дожидаться возвращения в освобожденную Германию. Эти два фактора помогли ему перенести многие горькие испытания: раздавленная трудностями эмиграции, покончила с собой его жена, затем самоубийство совершил Клаус Манн — любимый племянник, с которым Генрих

Манн был очень близок. Горечь утрат частично снималась радостью победы, весточками с родины.

В Германской Демократической Республике Генриха Манна в числе первых удостоили Национальной премии. Берлинский университет имени Гумбольдта присвоил ему звание почетного доктора, его избрали президентом новой Академии искусств. Писатель деятельно готовился к отъезду в ГДР, но болезнь перечеркнула его планы: 12 марта 1950 года Генрих Манн умер в небольшом калифорнийском городке Санта-Моники. Более чем скромные похороны великого писателя явились заключительным аккордом скорбной повести о непризнании и замалчивании в «деловой Америке» выдающегося художника и стойкого поборника гуманизма и демократии.

«Щедро, даже сверхщедро даровали нам последние годы возможность научиться тяжкому и горестному искусству прощания. С чем только не пришлось распрощаться нам, изгоям и изгнанникам,— с отчизной, с привычным полем деятельности, с родным кровом и добром, с завоеванной в долгой борьбе уверенностью. Каких только мы не понесли потерь, мы теряли снова и снова, теряли друзей, отнятых у нас смертью или малодушием, и прежде всего теряли веру, веру в конечную и окончательную победу права над произволом»¹. Стефан Цвейг произнес эти печальные слова в 1939 году, в последних числах мая, в Париже на погребении Йозефа Рота, автора известных романов «Иов» (1930), «Марш Радецкого» (1932) и его продолжения «Склеп капуцинов» (1938).

Йозеф Рот принадлежал к тем писателям-отшельникам, кто не примыкал ни к какой группировке, ни к какому литературному направлению, а творил верный своему представлению об истине и добре. Эмиграция, борьба с гитлеровцами заставила его искать боевого содружества, искать надежных и сильных соратников. Буржуазное мировоззрение не позволило ему понять политическую природу фашизма; писатель воспринял его временную победу как торжество антихриста на земле, как начало царства лжи, зла и ненависти. Так на сороковом

¹ С. Цвейг. Собрание сочинений, т. 7. М., изд-во «Правда», 1963, стр. 466.

году жизни Йозеф Рот пришел в лоно католической церкви, надеясь обрести в ее вероучении душевную стойкость, а в ее пастве верное братство ратников божьих, выступающих против антихриста.

В 1934 году в Амстердаме одна за другой выходят его две книги: «Антихрист» и «Тарабас. Гость на этой земле» (последняя была сразу переведена на пять языков). Обе они с моральных, религиозных позиций осуждали нацизм и зло, творимое им во всем мире, и выражали глубокую потребность автора в твердой вере, в прочной и чистой нравственной опоре. Затем последовали романы: «Исповедь убийцы, выслушанная ночью» (1936), «Сто дней» (1936), «Неверный вес. История клеймовщика приборов» (1937), «История тысячи второй ночи» (1939).

Все эти произведения отмечены печатью высокого мастерства. Особенно значительны достижения Йозефа Рота в области языка и стиля. Уже после выхода в свет «Иова» критики сходились во мнении, что по этому произведению «поколения смогут изучать немецкий язык». Говоря о лебединой песне Йозефа Рота — новелле «Левиафан» (она вышла в 1940 году, уже после смерти автора), Стефан Цвейг высказался еще категоричнее: «...рассмотрите придирчиво и скрупулезно эту прозу, как ювелир рассматривает драгоценный камень, — вы не найдете ни единой трещины в алмазной чистоте его граней, ни единого помутнения в ее прозрачной игре. Любая страница, любая строчка отшлифована у него, как стихотворная строфа, с тончайшим чувством ритма и мелодики»¹.

Можно подумать, что такая интенсивность творчества (девять книг за шесть лет, в том числе шесть романов) была обусловлена хорошими условиями жизни в эмиграции. Однако такое предположение будет ошибочным. На долю Йозефа Рота выпало немало лишений, унижений, бездомных скитаний и забот о куске хлеба. Эмигрировав из Берлина зимою 1933 года, он отправился сперва в Австрию (Вена, Зальцбург), а затем перебрался во Францию, где жил в разных городах, но больше всего в Париже. Писал он чаще всего, сидя за сто-

¹ С. Цвейг. Собрание сочинений, т. 7. М., изд-во «Правда», 1963, стр. 475.

ликом в кафе. Издательство «Аллерт де Ланге», в котором вышли упомянутые книги Рота, хотя и не отказывало ему в авансах (Жерар де Ланге питал к Йозефу Роту глубокую симпатию), но они не покрывали расходов. Чтобы обеспечить прожиточный минимум, писатель прерывал работу над рукописью и выезжал с докладами в разные города и страны.

В одном из своих писем он так охарактеризовал свою поездку по Польше в 1937 году: «Уже несколько месяцев я влачу жалкое существование, выступая с докладами в крошечных городках. ...Переезжаю из одного маленького местечка в другое, словно бродячий цирк. Каждый второй вечер я влезаю в смокинг, это ужасно; каждый второй вечер — один и тот же доклад. Поездку мне устроил ПЕН-клуб, иначе бы я умер с голоду»¹.

Нет, Йозеф Рот не был огражден в эмиграции от духовных и материальных лишений, и только безвременная кончина избавила его от полного финансового краха (его задолженность издательству превышала в последний момент 10 тысяч гульденов, то есть более 16 тысяч марок) и мытарств в лагере для интернированных лиц. Не было у автора «Антихриста» и ясности мировоззрения: бегство в лоно католической церкви, попытка примкнуть к политической группировке австрийских легитимистов не дали и не могли дать Йозефу Роту стойкой опоры. Им все чаще и чаще овладевали отчаяние, думы о бессмысленности существования, чувство отворачивания к лицемерию, беспринципности и холопству многих его бывших коллег и друзей. Все это заливалось вином: алкоголизм, старый порок, пробудился в Йозефе Роте со страшной разрушительной силой. То было не модное, современное пьянство, а трагическое самоуничтожение. «Йозеф Рот пил с горя, пил, чтобы забыться... тяга к самоосуждению сделала его рабом этого медлительного, страшного яда... это был запой из ненависти и гнева, из возмущения и бессилия, это был жестокий, мрачный, лютый запой, ненавистный самому Йозефу Роту, но непреодолимый»². Правильность оценки подтверждает письмо Йозефа Рота от 17 февраля 1936 года, адресованное

¹ J. Roth. Briefe 1911—1939, Köln—Berlin, 1970, S. 489.

² С. Цвейг. Собрание сочинений, т. 7. М., изд-во «Правда», 1963, стр. 473—474.

Стефану Цвейгу: «Я просто не могу разобраться в этом мире. У меня слишком высокие требования к себе — в литературном плане, к другим — в человеческом. Я не могу постичь, почему так много зла совершается в целом, но поскольку это так, то отношусь с подозрением ко всем в частности. Везде мне мерещится гнусность и предательство. Я, вероятно, знаю мир только тогда, когда пишу, но стоит только выпустить перо из рук, и я пропал. Алкоголь для меня не причина, а следствие, которое, разумеется, ухудшает мое состояние»¹.

Вот, видимо, наиболее существенный фактор, определивший интенсивность творчества Йозефа Рота в период эмиграции. Как художник он чувствовал себя сильным; творчество являлось для него последним прибежищем, оно дисциплинировало его дух и плоть. За работой он ощущал прилив мужества и вдохновения, осознавал глубокое значение антифашистской борьбы. Отвечая в один из таких светлых дней в декабре 1938 года на анкету газеты «Паризер тагеблат», Йозеф Рот заявил: «Писатель, который сегодня не борется против Гитлера и его «III империи», безусловно, маленький слабый человек и, скорее всего, никчемный писатель».

Умирая тяжелой смертью в госпитале, Йозеф Рот, по свидетельству Ф. К. Вайскопфа, узнал о кончине Эрнста Толлера и сказал: «Как жаль, что он ушел из жизни сейчас, когда уже видно, что наших врагов ожидает бесславный конец». Он ошибся и тут, как ошибался всегда, когда вторгался в сферу политики; 1939 год был чреват не концом гитлеризма, а началом его еще более страшных и чудовищных преступлений; до Сталинграда было пока далеко. Но тот факт, что и за несколько часов до смерти Йозеф Рот думал о борьбе с врагом и верил в конечную победу правого дела, — помогает нам лучше понять характер слабого человека, высокого идеалиста и талантливого автора, вписавшего немало великолепных страниц в историю немецкой литературы.

Хлеб чужбины был горьким и для тех, кто мочил его в воде, и для тех, кто густо мазал его маслом. К тому же следует учесть, говорил Лион Фейхтвангер, что «мно-

¹ J. Roth. Briefe. 1911—1939. Köln — Berlin, 1970, S. 452.

гие писатели в большей мере, чем другие эмигранты, страдают от ерундовых, мелких невзгод, наполняющих будни изгнания... Не такое уж большое дело жить в силу необходимости в гостинице и на каждом шагу подчиняться бюрократическим распоряжениям. Но писать в гостиничном номере широко задуманный роман дано не всякому автору; тут все действует на нервы, и действует вдвойне, если писатель не знает, сможет ли он оплатить свой номер завтра, если дети хотят есть, если полиция ставит его в известность, что через три дня истекает срок разрешения на жительство.

Муки изгнания лишь в редкие моменты носят героический характер; большей частью они слагаются из чепуховых, дурацких трудностей, которые нередко выглядят смехотворными. Но преодоление этих трудностей стоит — даже в лучшем случае — много времени и денег. У меня, например, в разных странах требовали бумаги, каких у меня, эмигранта, и не могло быть. То я должен был представить из Германии документы, что я это я, что меня родили на свет божий и что я — писатель. Без преувеличений могу сказать, чтобы документально подтвердить все это, я потратил столько же времени, сколько трачу на один роман. Экономические трудности, изматывающая борьба со всякой ерундовиной, которой не видно исхода, — вот внешние признаки жизни в эмиграции. Многих писателей они измучили вконец. Иные предпочли самоубийство трагикомическому существованию в изгнании».

Эти слова Лиона Фейхтвангера приобретают большой вес, если вспомнить, что в числе добровольно ушедших из жизни были такие художники слова, как Курт Тухольский (1935) и Стефан Цвейг (1942). Но если самоубийство сорокапятилетнего Курта Тухольского пытались приписать неизлечимой болезни, терзавшей писателя (эта версия, кстати говоря, до сих пор не получила солидного подтверждения), то решение Стефана Цвейга, шестидесятилетие которого тепло отметила мировая общественность, казалось необъяснимым. Автор всемирно известных книг уехал в эмиграцию заблаговременно; толчком послужил неожиданный обыск, проведенный в его доме в 1934 году зальцбургскими властями, искавшими оружие, якобы спрятанное шуцбундовцами. Разумеется, Стефан Цвейг никаких связей с повстанцами не

имел, да и сам обыск не был направлен против него лично: полиция обыскала еще несколько сот домов и квартир, но писатель реагировал на внезапную полицейскую акцию болезненно. «Этот сам по себе незначительный эпизод показал мне, насколько серьезным стало положение в Австрии, сколь сильно ощущалось в ней давление Германии. После такого официального визита мой дом разоиравился мне, и возникшее чувство подсказывало, что подобные происшествия — всего лишь робкая увертюра к далеко идущим событиям»¹. Стефан Цвейг продал тогда же свой дом в Зальцбурге и жил преимущественно в Лондоне, а в 1938 году, незадолго до «аншлюса» Австрии, переехал туда окончательно. Его финансовые дела были очень хорошими: во-первых, он успел кое-что вывезти и перевел свой капитал в Англию; во вторых, он считался одним из самых преуспевающих авторов; его книги выходили на многих языках большими тиражами и переиздавались не раз. В Лондоне у него была хорошая квартира, обставленная со вкусом и довольно дорого, а летом 1939 года он приобрел еще и дом неподалеку от Бристоля.

Авторитет в обществе и хорошее материальное положение позволяли Стефану Цвейгу в довольно широких масштабах помогать бедствующим эмигрантам. В одном из писем, написанном вскоре после «аншлюса» Австрии, он шутил: «Сейчас я не автор, а своего рода бюро, которое делает все возможное, чтобы помочь десяткам австрийцев получить работу, разрешение на въезд, субсидию или договор на книгу. Но уклониться от всего этого я не могу до тех пор, пока комитеты помощи не возьмутся за дело как следует»². Стефан Цвейг охотно и успешно играл роль мецената; ему действительно удалось помочь многим коллегам, и эта гуманная роль органически вырастала из его прочно сложившегося духовного мира. Выручая других на свой страх и риск, он продолжал сохранять свою позицию одинокого и независимого интеллектуала, не желавшего определиться политически, не примкнувшего ни к одной партии, ни к одной политической платформе.

¹ S. Zweig. Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt am Main, 1958, S. 353.

² Цит. по кн.: H. A. Walter. Deutsche Exilliteratur 1933—1950, Bd. 2, S. 254.

Вместе с тем писатель все чаще и чаще задумывается о долге человека в решении общественных конфликтов, которыми была насыщена эпоха. Он чувствовал, что некоторые идеи, в которые он свято верил, терпят крах. Он, с гордостью считавший себя *citoyen du monde*¹, вдруг обнаружил, что ему неуютно в этом мире, где смотрят косо на каждого эмигранта и подвергают его всевозможным унижениям. «Надо было фотографироваться и слева, и справа, в профиль и анфас, а волосы полагалось постричь так коротко, чтобы они не закрывали уха; надо было давать отпечатки пальцев, сперва только большого пальца, потом всех десяти; требовалось предъявить справки — справку о здоровье, справку о прививках, справку о благонадежности, иметь рекомендации и приглашения, следовало указать адреса родственников, представить моральные и финансовые гарантии, заполнить и подписать формуляры в трех или четырех экземплярах, и если не хватало хоть одной из кнпы этих бумажек, то ты погиб»². Не без горечи говорит Стефан Цвейг в «Прощании с Веней», что в те годы знакомство с секретаршей в консульстве ценилось выше, чем дружба с Артуром Тосканни или Роменом Ролланом.

В 1940 году Стефан Цвейг принял британское подданство, но вскоре покинул Англию и отправился в США. Здесь ему было тоже неуютно: гуманист, твердо веривший в самодовлеющую ценность культуры, не мог приспособиться к бешено скачущей бизнесменовской Америке. Писатель переехал в Бразилию и поселился там в курортном городке Петрополисе, недалеко от Рио-де-Жанейро. Петрополис стал последним прибежищем Стефана Цвейга; в ночь на 23 февраля 1942 года он вместе со своей женой ушел из жизни. Перед смертью Стефан Цвейг написал прощальное письмо президенту Бразильского ПЕН-клуба, так называемую «Декларацию». Он искренне, без позы объяснил в ней, что именно привело его к такому нелегкому решению: «Чтобы в шестидесятилетнем возрасте начать жизнь заново, нужны особые силы. А мои уже исчерпаны долгими годами бездомных скитаний. Поэтому я считаю за лучшее своевременно и достойно уйти из жизни, в которой высшим

¹ Гражданином мира (франц.).

² Цит. по кн.: «*Verbanung*». Hamburg, 1964, S. 39 ff.

благом для меня были личная свобода и доставлявшая мне огромную радость умственная работа. Я приветствую всех моих друзей. Возможно, они увидят утреннюю зарю после долгой ночи. Я, самый нетерпеливый, уйду раньше их»¹.

Впервые это письмо было опубликовано в нью-йоркском еженедельнике «Ауфбау», выходившем на немецком языке. Оно начиналось так: «Прежде чем по собственной и свободной воле уйти из жизни, я хотел бы выполнить мой последний долг и поблагодарить эту чудесную страну — Бразилию — за то, что она приняла меня так гостеприимно»². Если вспомнить, что последняя книга Стефана Цвейга была посвящена Бразилии («Бразилия — страна будущего», 1941), то станет ясным, что слова писателя не традиционный галантный комплимент. Этот момент важен, так как он позволяет с уверенностью утверждать, что условия жизни в Петрополисе не были той каплей, которая переполнила чашу моральных мук эмигранта. «Духовная драма Цвейга, — тонко заметил Б. Л. Сучков, — не имела узколичного характера. Она отразила значительное общественное явление современности — идейный крах буржуазного либерализма. Крах этот наступил не случайно: при переходе буржуазии к террористическим формам защиты своих классовых интересов и повсеместном оскудении буржуазной демократии стала исчезать почва, питавшая либеральную идеологию»³. Судьба Стефана Цвейга, его самоубийство показательны прежде всего как общественный феномен, как явление, характеризующее кризис мировоззрения тех эмигрантов, которые долго верили в могущество так называемых «вечных» ценностей, неверно понимали движущие силы исторического процесса, полагали, что можно сохранить надпартийную позицию и бороться с врагом в одиночку.

Таких антифашистов было немало, но не они составили авангард движения Сопротивления. Интуитивно осознав крах буржуазного либерализма и чувствуя, что совсем иные силы ныне движут историю, Стефан Цвейг

¹ С. Цвейг. Собрание сочинений, т. I. М., изд-во «Правда», 1963, стр. 4.

² «Aufbau», 27.2.1942, S. 16.

³ С. Цвейг. Собрание сочинений, т. I. М., изд-во «Правда», 1963, стр. 4.

вместе с тем не нашел в себе мужества и ненависти Генриха Манна, чтобы принять великие идеи социальной справедливости, признать их глубоко гуманистическую миссию и возвысить свой голос во имя их грядущего торжества. Лишившись присущего ему столь долгие годы либерального оптимизма, художник почувствовал тревожное смятение, ощутил ранимость и незащищенность своей души, понял, что нет на свете страны, где он обрел бы покой. Ни экзотика, ни материальная обеспеченность не могли восстановить душевное равновесие эмигранта, который всю жизнь претендовал на звание «гражданина мира», а за несколько месяцев до смерти закончил свое «Прощание с Веной» покаянными словами: «...в тот день, когда я лишился своего австрийского паспорта, я понял в мои пятьдесят восемь лет, что вместе с родиной теряешь нечто большее, чем опоясанный границей клочок земли».

Все дороги вели в Мадрид

Среди эмигрантов было много решительных людей. Они не хотели пассивно ждать, пока Гитлер заведет страну в тупик и потерпит крах. Им было мало удачи в поисках куска хлеба; их не удовлетворяла тихая жизнь и свобода в изгнании. Эти люди, как говорится, рвались в бой; они хотели сражаться с врагом, ускорить его разгром и вернуться на родину победителями. Куда бы их ни забросила судьба, они стремились стать на путь активной борьбы, внести свою — пусть скромную — лепту в дело разгрома фашизма. После того как в Испании началась национально-революционная война, для таких людей все дороги вели в Мадрид.

18 июля 1936 года в Испании был начат фашистский путч. Реакция решила свергнуть правительство Народного фронта и установить в стране железную диктатуру. Немецкие и итальянские легионы, участвовавшие в интервенции, получили возможность провести генеральную репетицию перед «большой войной». На первом этапе наступление путчистов на Мадрид развивалось ус-

пешию; установили дату взятия столицы — 7 ноября. Для торжественного въезда в город генералу Фраико приготовили белого коня, а из Севильского собора взяли «напрокат» мраморную статую девы Марии. В те дни защитники Мадрида выдвинули лозунг: «Но пасараи!» («Они не пройдут!»). С беззаветным героизмом защищали родную столицу бойцы знаменитого 5-го полка, сформированного коммунистами, а также других частей и батальонов народной милиции. Но силы были неравными: слишком значительным оказалось вмешательство интервентов. За штурвалами «юнкерсов» и «фиатов» сидели немецкие и итальянские летчики; они бомбили города и села, войска и мирных жителей; в танковых и пехотных частях путчиков сражалось около 300 тысяч итальянцев и марокканцев.

События в Испании вышли тем самым за рамки гражданской войны и приобрели международный характер. В защиту испанского народа подняли свой голос выдающиеся демократы разных стран. Чувства многих ярко и страстно выразил в своем обращении Ромен Роллан: «Человечество! Человечество! Зову тебя! Зову вас, люди Европы и Америки, на помощь Испании! На помощь нам! На помощь вам самим! Не дайте погибнуть этим женщинам, детям, этим мировым сокровищам! Если вы будете молчать, завтра ваши дети, ваши жены, все, что вы любите, все что делает жизнь прекрасной и священной, погибнет в свою очередь»¹.

Десятки тысяч благородных и отважных людей из разных стран устремились на защиту Испанской республики; среди них было немало немцев, партийных и беспартийных. Летчик Курт Шмидт, бывший офицер кайзеровской армии, участвовал в 1923 году в восстании рабочих Гамбурга. Его приговорили к 8 годам тюремного заключения, хотя он и не был коммунистом. Выйдя на свободу в 1931 году, он не смог в условиях экономического кризиса найти себе работу и уехал в Южную Америку, где получил должность пилота частной фирмы. В числе первых он откликнулся на призыв и, расторгнув контракт с фирмой, прибыл в Испанию. Самолетов тогда у республиканцев еще не хватало, и Шмидту пришлось поработать механиком на аэродроме. Когда удалось

¹ Цит. по кн.: С. Шингарев. «Чатос» идут в атаку. М., «Московский рабочий», 1971, стр. 3.

сформировать боевую эскадрилью капитана Алоиса, Курт Шмидт стал в ней командиром звена. В 1937 году он принял бой с пятью «фиатами», сбил два, но получил смертельное ранение. Собрав последние силы, Курт Шмидт дотянул машину до аэродрома и успел сообщить важные разведданные.

Два друга, два австрийских штурмовика — Вальтер Короуз и Том Добиаш — до последней возможности сражались в феврале 1934 года на баррикадах Вены и Лица. Когда восстание было подавлено, они перешли границу с Чехословакией, а затем попали в Москву. Здесь им дали работу на заводе «Каучук» и возможность в свободное время учиться в Центральном аэроклубе. Примерно через год Том и Вальтер стали летчиками. Узнав о фашистском путче, оба друга добровольно отправились в Испанию. Ехать пришлось круглым путем — через Финляндию, Швецию, Бельгию, Францию. Сперва их зачислили бойцами в знаменитый пехотный батальон имени Чапаева; они участвовали в наступлении на Теруэль. В начале 1937 года им предложили самолеты старой марки всего с одним пулеметом; несколько месяцев друзья несли патрульную службу, пока не прибыли советские истребители типа И-15. Наконец-то оба штурмовика попали в состав боевой эскадрильи; в одной из схваток Тому Добиашу удалось сбить «мессершмитт» и помочь крестьянам задержать гитлеровца, выбросившегося на парашюте.

Один из немецких добровольцев, выступая по мадридскому радио, следующим образом мотивировал свой приезд в Испанию: «Так как я не хотел, чтобы испанский народ испытывал все ужасы, горе и позор, переживаемые германским народом; так как я считал бы величайшим бедствием для человеческого прогресса, если бы испанская демократия... была задушена международным фашизмом, я поспешил в Испанию, чтобы помочь спасти свободу, демократию, а следовательно, и мир. Я считаю наивысшим моральным долгом каждого человека, кому дороги свобода и прогресс, культура и мир, быть там, где идет борьба за эти высокие идеалы человечества. Вот почему я вступил в ряды испанских борцов за свободу, борющихся за дело всего мира»¹.

¹ Сборник «Интернациональная бригада». М.—Л., 1937, стр. 10.

Эти искренние слова могли бы повторить многие добровольцы, приехавшие на помощь Испанской республике. Интернациональные бригады в Испании имели номера с 11-го по 15-й; в их рядах сражались бойцы 54 национальностей. Батальонам и ротам интернациональных бригад часто присваивали имена выдающихся революционеров, полководцев, писателей. Так, например, в 11-й интернациональной бригаде, основной контингент которой составляли немецкие антифашисты, первый батальон носил имя Эрнста Тельмана¹, третий — имя Эдгара Андре, а второй называли в честь Парижской коммуны. Много немецких антифашистов было в батальоне имени Чапаева, входившего в 13-ю интернациональную бригаду; вторая рота этого батальона носила имя Адама Мицкевича.

Батальон имени Чапаева был овеян легендарной славой; его сформировали в начале ноября 1936 года из добровольцев 21 национальности. На долю этой части выпали многие тяжкие испытания; «чапаевцев» бросали в наступление под Теруэлем, под Малагой, в горах Сьерра-Невада на высоте 3 тысяч метров и в других местах, где было очень трудно. При формировании в Альбасете батальон насчитывал 625 человек, но уже из донесения по личному составу от 5 июня 1937 года видно, что в нем осталось всего 389 солдат и младших командиров. В первые же дни жарких июльских боев того же года командир батальона Отто Брунер и политкомиссар Эвальд Фишер подали следующий рапорт: «Согласно сведениям, поступившим от рот, в батальоне осталось 180 человек. Солдаты совершенно вымотаны; они очень хотят, но физически не в состоянии выполнить поставленную перед ними задачу. Настоятельно просим подкрепления, по крайней мере две роты».

Не было тогда в Испании другого батальона со столь сильно выраженным интернациональным характером; все национальности жили, как одна дружная семья, несмотря на языковые барьеры, разность вкусов, привычек и обычаев. Боевые листки рот («Солдат свободы», «Приводной ремень», «Штурмовая колонна» и др.), четырехполосная батальонная газета «Сражающийся антифа-

¹ До декабря 1936 года батальон имени Тельмана входил в 12-ю интернациональную бригаду.

шист» умело поддерживали пафос международной солидарности. Не случайно именно в батальоне имени Чапаева сложили первую солдатскую песню. Подхваченная затем всей интернациональной бригадой, она получила широкую известность и за ее пределами. Текст песни впервые появился в декабре 1936 года в боевом листке 1-й роты — «Штурмовая колонна»; автором текста был один из немецких добровольцев — Ульрих Фукс. Он не был литератором; до прихода Гитлера к власти Ульрих Фукс изучал экономические науки в одном из берлинских вузов. Первое время он принимал активное участие в нелегальной антифашистской борьбе, а затем, когда угроза ареста стала особенно опасной, эмигрировал в Швейцарию. И здесь Фукс под вымышленным именем «товарищ Вальтер» примкнул к движению Сопротивления.

В Испанию Вальтер — Ульрих Фукс приехал одним из первых и сразу же попал в батальон, носящий имя великого советского полководца. Отнюдь не случайно связью 1-й роты Ульрих Фукс избрал для своего боевого марша мелодию старой красноармейской песни «Белая армия, черный барон», особенно популярной в первые годы советской власти, песни, содержащей такие замечательные оптимистические строки:

Но от тайги до британских морей
Красная Армия всех сильнее!

Новый текст, написанный юным антифашистом, воспевал неразрывное единство героев гражданской войны в России с героями национально-революционной войны в Испании. Бойцы двадцати одной национальности дружно подхватывали припев:

Фашистов грязный план сорвут народы,
Чапаев сам нас в бой ведет,
Прицелься лучше, солдат свободы!
Враг не пройдет! Враг не пройдет!

С этой песней, с именем Чапаева шли они в свой первый бой на штурм Теруэля, сплоченные братской любовью к Советскому Союзу и неукротимой ненавистью к фашизму.

В боевых порядках батальона имени Чапаева сражался известный писатель-коммунист Ганс Мархвица, автор романов «Штурм Эссена» (1930) и «Битвы за уголь»

(1931), очень популярных среди немецких рабочих. Уже в первые месяцы прихода Гитлера к власти Ганс Мархвица эмигрировал в Швейцарию. Здесь он пишет свой лучший роман «Кумяки», положивший начало его трилогии об углекопах. Как и в предшествовавших книгах, Ганс Мархвица строго придерживается отлично знакомой ему среды.

Герой романа — Петер Кумяк, батрак из Восточной Пруссии, — отправляется с семьей на заработки в Рур, крупнейший угольный район Германии. Все его устремления крайне примитивны: он хочет устроиться так, чтобы вытащить семью из нужды, остальное Петера Кумяка не интересует. Он не имеет даже отдаленного представления о таких понятиях, как классовая борьба или солидарность пролетариата, а когда впервые столкнулся с идеей забастовки, то нашел ее глупой и нелепой.

«Кумяки» — роман о становлении пролетарского самосознания. Процесс этот проходит у Петера Кумяка не гладко. Он чуть было не свернул на путь штрейкбрехерства, попал под влияние фашиста Баума, ему с большим трудом давался каждый правильный шаг (вступление в профсоюз и т. п.), но здравый смысл, сама трудовая жизнь с ее неумолимой логикой, а также товарищи помогли Кумяку найти свое место в рабочем строю. Соблюдая чувство меры, Ганс Мархвица не делает своего героя передовым борцом, коммунистом, да это и не входило в замыслы автора. Путь Петера Кумяка — путь многих сотен тысяч рабочих, а его идейный рост — это идейный рост немецкого пролетариата.

Хотя действие романа разворачивается во время рурских событий 1923 года (оккупация Рура французскими войсками), то есть за десять лет до гитлеровского переворота, антифашистская направленность его бесспорна. Исторические события 1923 года служат как бы декорациями, на фоне которых ярче раскрываются современные черты характера действующих лиц.

Художественной удачей автора явился образ студента-практиканта Баума. Член фашистской организации, он пытается вербовать сторонников среди шахтеров. Его речь пестрит штампами нацистской пропаганды (образца отнюдь не 1923 года). Все демагогические приемы Баума не имеют успеха у шахтеров. В момент решающих действий (провокационный взрыв моста) Бауму не

на кого опереться в рабочей среде, и он прибегает к услугам забулдыги Карулейта. Чувство омерзения вызывает поведение Баума и другого фашиста, Шнейдера, на суде. Эти «герои нации» взваливают вину один на другого и готовы на любую подлость, только бы спасти свою шкуру.

В качестве эпиграфа к своему роману Ганс Мархвица избрал то место из речи А. М. Горького на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, где говорится о пробуждении в человеке чувства собственного достоинства, об осознании им самим себя как силы, действительно изменяющей мир. Развитие классового самосознания привело героя романа к тому, что в решающие моменты он не отстает от своих товарищей. И когда мы видим его фамилию в списке уволенных рабочих, то воспринимаем такой факт как лучшую оценку классовой зрелости Петра Кумяка.

В романе Ганса Мархвица можно проследить, как конкретные формы классовой борьбы приводят к росту классового сознания рабочих и создают предпосылки для окончательной победы пролетариата. Роман «Кумяки», написанный выходцем из шахтерской среды, писателем, активно участвующим в политической борьбе, выделяется по художественному и пропагандистскому звучанию среди традиционных романов об углекопах в мировой литературе. Вернувшись на родину, Ганс Мархвица завершил свою трилогию романами «Возвращение Кумяков» (1952) и «Кумяки и их дети» (1959).

Бывалый солдат, участник первой мировой войны, Ноябрьской революции 1918 года и рурских боев 1920 года, Ганс Мархвица отправился в числе первых добровольцев в Испанию. 47-летний писатель с оружием в руках участвовал в боевых операциях батальона имени Чапаева и был ранен при штурме Теруэля. В рассказе «Под Теруэлем» (1938) Ганс Мархвица показывает бойцов, идущих в атаку, и говорит о своих товарищах по оружию: «Какие различные люди! Но все они собрались вместе, здесь, в чужой стране, чтобы сообща служить славному делу, и если надо, то отдать во имя этого дела свою жизнь».

Широкую известность получил другой рассказ Ганса Мархвица — «Арагаида» (1938), поведавший миру о стойкости и отваге бойцов польского батальона имени Домбровского. В «Арагаиде» с большой теплотой обри-

сован образ легендарного «генерала Лукача» (так называли республиканцы венгерского писателя Матэ Залку, командовавшего 12-й интернациональной бригадой), твердость, дисциплинированность, человечность и личная храбрость которого служили примером для офицеров и бойцов республиканской армии.

Характерен для Ганса Мархвица рассказ о героическом командире саперной роты батальона имени Чапаева Фрице Гиге. Отважный антифашист прошел весь ад гестаповского застенка. Чудом друзья спасли его, полуживого, и помогли перейти границу. В боях под Мадридом Фриц Гига покрыл себя неувядаемой славой. Наконец-то он мог сражаться со своими мучителями в открытом бою и равным оружием. Он погиб во время одной из многочисленных атак, пытаясь гранатами вывести из строя тяжелый пулемет противника. «Есть любовь, что сильнее всех смертей, и такую любовью люблю ты сегодня, Мадрид», — так заканчивает Ганс Мархвица рассказ о своем соотечественнике — храбром лейтенанте республиканской армии и мужественном антифашисте Фрице Гиге. В этих рассказах Ганса Мархвица, как в капельках воды, отразилась важнейшая мысль всех боевых антифашистских произведений: единство куется в ходе борьбы, а не в бесплодной полемике; только единство может привести к победе.

В одном из своих выступлений по радио Ганс Мархвица, обращаясь к шахтерам и горнякам гитлеровской Германии, рассказал о немецкой интервенции в Испании и о том, как самоотверженно воюют с фашистами бойцы интернациональных бригад. Многие из немецких добровольцев говорили в те дни: «Я умер бы с радостью, если бы знал, что мои товарищи в Германии поймут, во имя чего мы приносим такие жертвы».

Ганс Мархвица был далеко не единственным писателем, сражавшимся за свободу Испании. Выше уже упоминалось об Эдуарде Клауднусе, дважды раненном в ожесточенных схватках с интервентами, о его рассказах и о романе «Зеленые оливы и голые горы». Здесь об этом можно сказать подробнее. В рассказе «Жертва» словно воспроизводится подвиг Фрица Гиги: молодой республиканец получает задание подавить пулеметный расчет противника, чтобы облегчить своей роте атаку. Герою рассказа нелегко идти на верную смерть, однако

он находит в себе силы совершить самоотверженный поступок. Смелчак гибнет, но пулемет выведен из строя. Эдуард Клауднус далек от мысли, что человек с коммунистическим мировоззрением, словно религиозный фанатик, легко идет на смерть. И молодой рабочий из «Жертвы», и персонажи романа «Зеленые олнвы и голые горы» изображаются вовсе не как «рыцари без страха и упрека». На их долю выпадают грозные испытания, и сердце их не раз замирает от мысли о смерти. «Такова уж жизнь, что каждый испытывает страх, и коммунист бонт-ся смерти, ведь никто так не привязан к жизни, как коммунист... Коммунист — это такой же человек, как и любой другой, но в том, как он умеет совладать со своим страхом, и сказывается — коммунист он или нет».

Эти слова Фернандо, одного из немецких добровольцев, отчетливо выражают идею романа. Разумеется, такие люди не могут не думать о позоре, о вине Германии, о ее светлом будущем, ибо только во имя будущего, которого тебя хотят лишить, стоит жить, сражаться и умереть. «Я знаю, — говорят незадолго до своей смерти Фернандо, — весь наш народ виноват в том, что произошло, и мы тоже виноваты... Но разве можно не любить свой народ, свою страну? Знаешь ли ты, за что я люблю ее? В серые тягостные часы я заглядываю в будущее и вижу, что все это пройдет и Германия станет... такой, о какой мы мечтаем... За это я люблю ее». Для читателя не удивительно, что боец с таким мировоззрением, как Фернандо, жертвует собою, чтобы спасти жизнь товарищей. Суровую проверку на поле брани могут выдержать лишь те, кто глубоко предан великим идеям подлинного гуманизма. В утверждении этой истины — смысл и пафос романа «Зеленые олнвы и голые горы».

Далека страна, где рождены мы.
В нашем сердце лишь ненависть горит,
Но в Испании родиной любимой.
Стал для нас героический Мадрид.
Наши братья идут на баррикады,
Мы с бойцами Республики слились.
В бой, интернациональная бригада,
Солидарность рабочих — наш девиз!

(Перевод Т. Сикорской)

Так начиналась «Песня интернациональных бригад» Эрнха Вайнерта, положенная на музыку испанским ком-

позитором Карлосом Паласио. Ее очень любили в те грозные годы, по популярности она уступала из немецких песен только «Колонне Тельмана».

В Испанию Эрих Вайнерт прибыл вместе с Вилли Бределем на Второй Международный конгресс писателей в защиту культуры. Конгресс открылся 4 июля 1937 года в Валенсии; дальнейшие заседания проходили в Мадриде, Барселоне, заключительное состоялось 17 июля в Париже. После конгресса Эрих Вайнерт остался в Испании в качестве политработника 11-й интернациональной бригады. Он пишет воззвания, листовки, выпускает бригадную газету, переводит боевые стихи и песни с английского, испанского, русского и французского, делая их доступными для своих соотечественников. Вилли Бредель в ярком очерке «Поэт на фронте» запечатлел необычную силу воздействия выступлений Эриха Вайнерта на бойцов интернациональной бригады, которых поэт не покидал и в самые трудные минуты.

В Испании Эрих Вайнерт выступал не только перед войсками, но и по радио. Большую известность приобрело его «Обращение к цивилизованному миру», переданное барселонской радиостанцией. Лаконичным языком ледящих душу фактов поэт рассказал, как выглядит на деле порочная политика невмешательства, и закончил свое обращение пророческими словами: «Сегодня бомбят Барселону... Завтра это будет — Париж и Лондон! Но послезавтра — Берлин!»

Многие стихотворения Эриха Вайнерта передавались нелегальной коротковолновой радиостанцией; она была организована немецкими антифашистами с помощью испанской компартии в январе 1937 года и дислоцировалась первоначально под Мадридом, постоянно работая на короткой волне 29,8 метров. С апреля того же года она стала именоваться «Свободной немецкой радиостанцией», проводила политику Народного фронта и неизменно заканчивала свои передачи словами: «До встречи в эфире — несмотря на гестапо». В дальнейшем «Свободная немецкая радиостанция» много раз меняла свою дислокацию, вела передачи и на территории гитлеровской Германии, но так и не была обнаружена гестаповцами. Некоторые стихи Эриха Вайнерта, переданные этой радиостанцией, записывались на родине поэта и потом распространялись в качестве листовок.

В декабре 1937 года Эрих Вайнерт попадает в госпиталь вследствие серьезного повреждения бедра. Во время лечения он интенсивно пишет очерки, рассказы, одноактные пьесы, стихи. Все это и многое из написанного ранее поэт задумал объединить в книгу об испанских событиях, которую он решил назвать по-испански — «Камарадас» («Товарищи»). Выйдя из госпиталя весной 1938 года, Эрих Вайнерт примерно полгода работает над завершением этой книги. Однако издать ее тогда же в Барселоне (как он первоначально задумал) ему не удается.

Осенью 1938 года поэт возвращается в ряды 11-й интернациональной бригады и разделяет ее судьбу до горького конца. 8 февраля 1939 года бригада была вынуждена перейти испано-французскую границу. Вместе со всеми бойцами Эрих Вайнерт очутился во французском концлагере Сен-Сеприен, где, по его словам, не было ничего, кроме песка, колючей проволоки и пулеметов. Примечателен колоритный фрагмент из воспоминаний поэта об этом лагере: «Кусок голой степи, огороженный проволокой, без какого бы то ни было человеческого жилья, — вот что представлял из себя концентрационный лагерь для семидесяти тысяч человек, организованный в Сен-Сеприене французскими властями. Измученные и усталые люди, продрогшие в своих легких летних одеждах (в это время мороз достигал по ночам четырех градусов), старались теснее прижаться друг к другу, чтобы согреться. Некоторые рыли углубление в земле и там пытались укрыться от дующего с гор холодного ветра, мистралья. Скудное питание — одна булка на шесть человек — и неприятная для питья тухлая вода... Грубые окрики охранявших лагерь сенегальских стрелков и зуавов из французского Марокко, так сильно напоминающих своей внешностью марокканцев генерала Франко... И несмотря на все это, люди не потеряли мужества!»

Нечеловечески трудными условиями жизни в лагере старались воспользоваться французские вербовщики, которые часто навевывались в лагерь в поисках дешевого пушечного мяса для своих грязных акций в Африке и на Востоке. Они сулили тысячу благ голодным и измученным заключенным, если те согласятся вступить в так называемый иностранный легион. Однако успеха вербов-

щики не имели. Вспоминая тяжкие дни, Людвиг Ренн рассказал следующую любопытную историю. Он и Вайнерт вырыли вдвоем небольшое углубление и использовали в качестве крыши кусок листовой стали, случайно найденный на территории лагеря. В таких «хоромах» можно было даже принимать гостей. Однажды прошел слух, что молодой парень, которого все звали Густы, поддался на уговоры вербовщиков и собирается вступить в иностранный легион. Эрих Вайнерт пригласил его к себе и спросил, действительно ли он решил стать карателем. Густы сперва угрюмо отмалчивался, потом промямлил что-то о голоде и наконец заявил, что ему все равно, где погибать, здесь или в африканской пустыне. Целый час говорил с ним поэт и, когда все оказалось бесполезным, пригрозил: «Если ты вступишь в легион, я напишу о тебе такое стихотворение, что тебе станет страшно и стыдно за свою глупость». Густы не дал Эриху Вайнерту повода написать это стихотворение.

Скудное имущество бойцов интернациональной бригады было отнято караульными; у Эриха Вайнерта погиб богатый литературный материал; осталось лишь то, что удалось спрятать в небольшом свертке белья. С мыслью о книге «Камарадас» пришлось пока распрощаться. Благодаря энергичному вмешательству французской общественности Эриха Вайнерта вскоре выпустили на свободу, и он смог вернуться в 1939 году в Москву. Но издать «Камарадас» ему удалось только лишь в ГДР, примерно за два года до своей кончины. В свою книгу Эрих Вайнерт включил весьма разнообразный материал — прозу и стихи, репортажи и драматургию. Документальность повествования, четкие свидетельства участника боев пронизаны высоким эмоциональным накалом, и это позволяет поэту добиться значительного художественного успеха.

Все, что включено в «Камарадас», было написано в Испании, в ходе сражений, и имело тогда конкретную цель: укрепить революционный дух и мужество бойцов республиканской армии. Однако, решая свою задачу, поэт в ряде случаев сумел создать художественное обобщение большой силы; это делает «Камарадас» и сейчас ярким литературным памятником. Национально-революционная война в Испании воспринимается Эрихом Вайнертом как один из эпизодов борьбы демократиче-

ских сил против международного империализма. Бойцы-антифашисты сражаются и умирают во имя будущего, и это позволяет оптимистически осмыслить трагедию поражения республиканской Испании; победа фашизма — победа временная; и если у антифашистов еще недостаточно сил, чтобы победить сегодня, то завтра они победят обязательно — и не только в Испании. Ярко и волнующе поэт раскрывает эту идею в концовке отличного стихотворения «Солдаты двух войн». Два бойца интернациональной бригады — француз и немец — участвовали в первой мировой войне как противники, стреляли друг в друга. А здесь, в Испании, они сражались рука об руку, целясь в общего врага.

Мы бились за мадридские предместья —
Французы, немцы, все в одном строю.
Придет пора, камрад, мы будем вместе
Освобождать Германию твою.
Рассыплется империя гнилая, —
Последний смертный час ее пробьет.
Все те, кто от войны лишь умирает,
Тех уничтожат, кто войной живет.
Мы с ним сидели молча, без движенья...
И я, припоминая разговор наш весь,
Ему сказал: «Иные поражения
Ценней побед. Такое было здесь».

(Перевод Е. Маркович)

Эти глубоко оптимистичные строки писались хмурым январским днем 1939 года; судьба интернациональных бригад была уже определена, исход боев за республиканскую Испанию предрешен. В душе поэт не мог примириться с таким горьким и несправедливым исходом, но ясность мировоззрения, твердость веры в конечную победу над фашизмом дали ему силы для жизнерадостного пророчества, которое сбылось значительно скорее, чем можно было тогда ожидать.

Еще двадцать немецких писателей, кроме названных выше, сражались в интернациональных бригадах. Многие получили ранения, двое — Ганс Баймлер и Альберт Мюлер — пали в боях под Мадридом. Авторитет и популярность Ганса Баймлера в республиканской Испании были огромны; его имя знала буквально вся страна. Последовательный коммунист, депутат рейхстага, брошенный гитлеровцами в концлагерь Дахау, он не потерял

присутствия духа даже в этой крайне трудной и опасной ситуации. Известная немецкая рабочая иллюстрированная газета «АИЦ» (она эмигрировала в Прагу и к этому времени выходила уже под новым названием — «Фольксиллюстрирте») опубликовала в январском номере 1937 года портрет Ганса Баймлера и его рассказ о том, как в Дахау ему неоднократно приказывали покончить жизнь самоубийством.

Эсэсовцы ставили ему «в пример» его многолетнего соратника Фрица Дресселя, который, не выдержав каждодневных истязаний, перерезал себе вены столовым ножом. Гансу Баймлери несколько раз назначали «последний срок», но напрасно. Как-то дверь в одиночную камеру отворилась и вошел эсэсовский убийца Штейнбрэннер. «Я слышал, ты хочешь повеситься? Мне-то все равно, поступай как знаешь, если ты действительно настолько труслив, что не можешь пустить в ход нож. Но сумеешь ли ты повеситься? Сдается мне, что ты не только труслив, но и глуп». С этими словами палач стал показывать Баймлери, как соорудить петлю из нескольких лоскутов одеяла. «Ну вот,— закончил он свои пояснения,— я сделал для тебя все, что был в силах. Больше ничем помочь не могу. Ты ведь знаешь, живым тебя из камеры не выпустят: приказ есть приказ». Все свои поучения садист произносил таким спокойным доверительным тоном, словно уговаривал своего приятеля совершить благое дело. Однако гитлеровский ублюдок не знал, из какого теста сделаны настоящие коммунисты. Хладнокровно оценив обстановку, Ганс Баймлер действительно сотворил благое дело: когда 9 мая 1933 года эсэсовец нанес ему очередной визит, Ганс Баймлер задушил его собственными руками, надел эсэсовскую форму и в таком виде беспрепятственно покинул концлагерь. Друзья помогли мужественному антифашисту перебраться через границу.

Вскоре Ганс Баймлер опубликовал книгу — «Дахау — лагерь смерти», получившую широкую известность и переведенную на многие языки¹. В Испании легендарная слава Ганса Баймлери возросла еще больше. Он стал первым комиссаром прославленного батальона име-

¹ Например, «Four weeks in the hands of Hitler's hell-hounds, The Nazi murder camp of Dachau». London, 1933.

ни Тельмана; его имя стало знаменем единства и солидарности. Он погиб от пули фашистского снайпера 30 ноября 1936 года. Вся республиканская Испания оплакивала эту потерю. Тысячи испанцев и интернационалистов вышли на улицы Мадрида, чтобы проводить в последний путь отважного бойца против фашизма. Еще в том же году в Париже и Барселоне вышли книги, посвященные его памяти; первая называлась — «Гаис Баймлер, жизнь, отданная за свободу», а вторая — «Гаис Баймлер, символ единства». Образ замечательного немецкого коммуниста вошел в произведения Бределя, Рейна, Вайерта, Бехера, в стихи и песни многих испанских поэтов; он живет в них и сегодня как символ торжества идей революции.

Разумеется, не только немецкие писатели уезжали в Испанию, чтобы дать бой международному фашизму. Смертью храбрых пали на испанской земле Матэ Залка (знаменитый генерал Лукач), Ральф Фокс, Кристофер Кодуэлл, Джон Корнфорд, Джулиан Белл и др.

Французский писатель Андре Мальро одно время возглавлял республиканскую авиационную эскадрилью. Многие испанские поэты (Антонио Апарисно, Хосе Эррера Петере, Мигель Эрнандес) пошли на фронт. Немало деятелей культуры разных стран приехало в Мадрид, Барселону, Валенсию, чтобы выразить свою солидарность с народом Испании, который «первым в тридцатых годах нашего века полностью принял вызов фашизма, ...отказался стать на колени перед Гитлером и Муссолини, ...вступил с ними в отважную вооруженную схватку»¹. Достаточно назвать Эриеста Хемингуэя, Мартина Андерсена-Нексе, Анну Зегерс, Николаса Гильена, Нурдаля Грига, Жан-Ришара Блока, чтобы подчеркнуть масштабность этого явления. Для них и для многих других, здесь не названных, приезд в Испанию стал знаменательным событием в их творческой биографии.

Жан-Ришар Блок сразу же откликнулся на испанские события взволнованной документально-публицистической книгой — «Испания, Испания!» (1936); в предисловии к ней он писал: «Эта книга — не памятник, на который Испания имеет право, не героический эпос, ко-

¹ Михаил Кольцов. Испанский дневник. М., «Советский писатель», 1958, стр. 224.

торый должен быть создан и будет создан... Сейчас время военных корреспондентов, не писателей. Время бойцов, не историков... В этой книге нет ни плана, ни построения... Ее породили обстоятельства. Это куски меня самого, каким я был в тот или иной час, при тех или иных событиях... Моя книга состоит из свидетельских показаний — этих суррогатов действий — и из воззваний — этих отголосков подвигов. Я не писал эту книгу; она писалась сама»¹.

В нашей критике (Я. Н. Засурский, И. А. Кашкин, М. О. Мендельсон) не раз отмечалось, что участие в испанских событиях значительно повлияло на дальнейшее развитие Хемингуэя и в художественном, и в чисто человеческом плане. Бесстрашно выполняя миссию военного корреспондента, Хемингуэй поведал своим соотечественникам весомую правду о том, что происходит в Испании. Правду, которая перевешивала ложь и небылицы, распространявшиеся иными буржуазными журналистами.

Летом 1937 года Эрнест Хемингуэй выступает на Втором съезде американских писателей с темпераментной речью «Писатель и война»; он акцентирует в ней духовное бесплодие фашизма, его враждебность мировой культуре и призывает всех честных писателей стать на путь антифашистской борьбы. Хемингуэй собирает пожертвования и, дополнив их крупным личным взносом, приобретает на них санитарное оборудование для республиканских госпиталей.

Испанские произведения — пьеса «Пятая колонна» (1938), киносценарий «Испанская земля» (1938), рассказы («Мадридские шоферы», «Старик у моста» и др.) и особенно — роман «По ком звонит колокол» (1940) — знаменуют собой новый период творчества Хемингуэя, период, когда писатель по-иному осмысливает такие извечные проблемы, как жизнь и смерть, любовь и гражданский долг.

И для Николаса Гильена приезд в Испанию стал началом важного этапа в его идейно-художественной эволюции. Репортажи, которые Николас Гильен посылал на

¹ Цит. по кн.: Л. М. Юрьева. Национально-революционная война в Испании и мировая литература. М., «Наука», 1973, стр. 106—107.

Кубу, перепечатывались многими периодическими изданиями в разных странах Латинской Америки. Еще больший успех имели его стихи-песни, представлявшие собой, по тонкому определению Ильи Эренбурга, — «сплав двух форм: старого четырехстопного стиха испанского романсеро и яростного ритма негритянских заклинаний»¹.

В 1937 году в Валенсии вышла — «Испания. Поэма в четырех печалах и одной надежде» — бесспорная художественная удача поэта. Именно в Испании Николас Гильен сделал ответственный шаг в своей жизни: он стал коммунистом.

Переломным моментом оказалась Испания и для творчества Пабло Неруды, который с 1934-го по 1937 год был консулом Чили в Испании и в качестве официального лица охотно оказывал помощь республиканцам. Его кингу стихов «Испания в сердце» (1937) пронизывает чувство единства с народом, сражающимся за свою свободу и независимость... Лирический герой Неруды освобождается от тоски и отчаяния, преследовавших его раньше, и становится бойцом-интернационалистом.

Среди деятелей культуры, приехавших в Испанию, видное место занимали советские писатели — Всеволод Вишневский, Михаил Кольцов, Владимир Ставский, Алексей Толстой, Александр Фадеев, Илья Эренбург. Все они участвовали в работе Второго Международного конгресса писателей в защиту культуры, помогая по-партийному решать идейно-эстетические и морально-этические проблемы, возникающие в ходе дискуссий. В республиканской Испании сильно возрос интерес к советской литературе и советскому искусству. В магазинах продавались книги многих наших прозаиков и поэтов. Особенно популярными были Горький и Маяковский; их творчество оказало значительное влияние на современную испанскую литературу.

Двадцатилетие Великой Октябрьской революции Мадрид отметил постановкой «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского; премьера состоялась 3 ноября. Отмечая успех спектакля о гражданской войне в России, газеты язвительно подчеркивали и другую «дату»: годовщину со дня хвастливого заявления Франко, собирав-

¹ Николас Гильен. Избранное. М., Гослитиздат, 1955, стр. 4.

шегося въехать на белом коне в Мадрид 7 ноября 1936 года. В обороне Мадрида республиканцы использовали опыт героической защиты Петрограда, реализуя тем самым лозунг испанской компартии: «Превратим Мадрид в испанский Петроград!» Колоссальной популярностью пользовались советские песни, звучавшие на фронте и в тылу. Наибольший успех выпал на долю советских фильмов, особенно таких, как «Мы из Кронштадта», «Чапаев», «Депутат Балтики». Эпизод фильма «Мы из Кронштадта», в котором подбивается танк противника, вызывал не только фурор, но и подражание на поле боя. Гранатометчики Караско, Коль, Корнехо и др. подрывали фашистские танки тем же способом, что и герой фильма, и гордо именовали себя «кронштадтскими моряками».

Разумеется, наша военная помощь Испании не ограничивалась показом боевых фильмов. Советские добровольцы — саперы, летчики, военные инструкторы и консультанты разных родов войск — отправились в Испанию. Среди них было немало имен, прославившихся и под Мадридом, и в годы Великой Отечественной войны (П. Батов, Н. Воронов, И. Еременко, М. Кривошеин, Н. Кузнецов, В. Мадебадзе, Р. Малиновский, А. Родимцев, Л. Сазыкин, И. Старинов)¹. По мере возможности поставлялось и оружие; особенно шумный успех выпал на долю советских истребителей конструкции Н. Поликарпова — «И-15» и «И-16», любовно прозванных «чатос» («курносые») и «москас» («мушки»). Значительной была материальная и санитарная помощь госпиталям и мирному населению. Советский Союз проявил себя в эти годы верным и великодушным другом молодой Испанской республики.

Да, для тех, кто хотел схватиться с фашизмом врукопашную, лицом к лицу, — все дороги вели в Мадрид. Испанский народ смог наглядно убедиться в бесстрашии, благородстве и самоотверженности своих названных братьев, устремившихся ему на помощь со всех концов земли. Красавица Испания с радостью и удивлением

¹ См. кн.: Д. П. Прицкер. Подвиг Испанской республики. М., изд-во АН СССР, 1962; Н. Г. Кузнецов. На далеком меридиане. М., «Наука», 1971; сб. «Под знаменем Испанской республики». М., «Наука», 1965; С. Шнигарев. «Чатос» идут в атаку. М., «Московский рабочий», 1971.

увидела, как могут любить «сорок тысяч братьев»¹, готовых отдать кровь и даже жизнь за ее честь и независимость. Свыше пяти тысяч из них были немецкие антифашисты; Мадрид, говоря словами Эриха Вайнера, стал для них второй родиной. Они понесли самые тяжелые потери: более половины их остались навсегда в испанской земле; они легли в землю своей новой родины, слились с ней, стали частицей ее. Они бессмертны в памяти испанского народа, они бессмертны в памяти свободного немецкого народа.

В Германской Демократической Республике, в берлинском парке Фридрихсхайн, стоит впечатляющий скульптурный триптих, созданный Фрицем Кремером, в честь добровольцев, убитых в Испании. Один из его компонентов — мраморная плита, на которой золотыми буквами высечены слова: «Честь и слава трем тысячам немецких антифашистов, павших в 1936—1939 гг. в освободительной войне испанского народа. Они сражались в рядах революционных интернациональных бригад против испанского, немецкого и итальянского фашизма за освобождение нашей родины от фашистского ига. Их борьба, воодушевленная великими идеями пролетарского интернационализма и подлинного патриотизма, остается непреходящим примером для молодежи нашего социалистического отечества»².

¹ В интернациональных бригадах сражалось примерно сорок две тысячи добровольцев.

² Цит. по кн.: Л. М. Юрьева. Национально-революционная война в Испании и мировая литература. М., «Наука», 1973, стр. 83.

Путь непрерывных испытаний

«Алло, штаб бригады? Докладывает военный комиссар третьего батальона».

Представившись, я сообщил о смертельном ранении нашего командира и о том, что начальник штаба возглавил третью роту, командир которой ранен и тоже выбыл из строя. Обрисовав обстановку, я спросил, как действовать дальше и что делать лично мне. Ответ, прозвучавший в трубке, я принял за ошибку и стал объяснять, что нахожусь всего 14 дней в батальоне и вообще не имею военного опыта. Голос в трубке резко оборвал меня: «Кто на проводе? Военком третьего батальона?» Я, разумеется, подтвердил. «Тогда потрудись,— гаркнула трубка,— принять приказ к сведению». А приказали мне взять на себя командование батальоном. «Через двадцать минут начнется новое наступление,— пояснил голос в трубке,— и оно непременно, при любых обстоятельствах, должно быть успешным. Ясно?» — «Ясно»...

Затем мне пришлось повторить все полученные указания. Словно безжизненный автомат, я передал

их слово в слово. За исключением последней фразы. Но не тут-то было, пришлось повторить и ее: «Вся ответственность возлагается на меня». «Сверь свои часы,— приказала трубка.— Сейчас ровно тринадцать двенадцать. Сверил?» — «Так точно!» — «Ну и хорошо. Дальнейших указаний, по-видимому, не будет. Ясно?» — «Ясно!»

Так описал Вилли Бредель начало своего боевого крещения. Оно состоялось при выходе республиканских частей к реке Эбро. Этот мощный контрудар, неожиданный и дерзкий, сорвал наступление франкистов на Мадрид. В операции участвовал батальон имени Тельмана, комиссаром которого был тогда Вилли Бредель. Так же, как и Эрих Вайнерт, он решил остаться в Испании и с оружием в руках сражаться против фашизма. В речи на Втором Международном конгрессе писателей в защиту культуры Вилли Бредель от души сказал: «Мы гордимся нашими немецкими братьями, которые отстаивают здесь в Испании свободу испанского народа и тем самым свободу всего человечества». Единство слова и дела всю жизнь являлось характернейшей чертой этого замечательного антифашиста; оно проявилось и в Испании.

Уже в ходе конгресса Вилли Бредель поделился своими мыслями с Людвигом Рейном. «Я разочарован тем, что он не поддержал меня в моем намерении,— записано в дневнике от 13 июля,— но он и не стал меня отговаривать». Командование пошло навстречу желанию писателя; так Вилли Бредель оказался верным помощником Шорша, командира батальона имени Тельмана. Не сразу сложилась их дружба и не так просто было «штатскому» комиссару завоевать доверие бойцов прославленного батальона; помогли железная воля, выдержка, богатый жизненный опыт. И когда довелось держать решающее испытание, Вилли Бредель выдержал его на «отлично». О том, как сложилось это сражение, он весьма самокритично поведал в сборнике рассказов — «Встреча на Эбро»; республиканцы одержали важную победу; бойцы батальона имени Тельмана вместе с американскими добровольцами батальона имени Линкольна выполнили свою боевую задачу. Книга «Встреча на Эбро» содержит и другие рассказы, рисующие боевые будни «тельмановцев», их взаимоотношение с испанскими крестьянами, празднование 20-й годовщины Великой Ок-

тябрьской революции. Впервые она была издана в Париже в 1939 году.

Неожиданное боевое крещение на Эбро было не первым (и далеко не последним!) жизненным испытанием, выпавшим на долю автора «Испытания». В канун своей кончины писатель разрабатывал общий план автобиографии, которую надеялся написать. Он не случайно решил назвать эту книгу «Путь испытания». В обоснование такого заголовка Вилли Бредель сделал пометку: «Жизнь человека — это путь непрерывных испытаний». У него были все основания для такого утверждения. Родившись в бедной пролетарской семье, Вилли Бредель рано начал трудовую жизнь. Он был рабочим в порту, токарем на заводе, плавал помощником машиниста на корабле. На личном опыте он узнал безжалостную эксплуатацию человека человеком. Его пламенная натура борца рано привела его в лагерь революции; семнадцати лет он вступил в «Союз Спартака», составивший в дальнейшем ядро Коммунистической партии Германии. Вилли Бредель участвовал в многих стачках, забастовках, а в октябре 1923 года — в знаменитом восстании гамбургских рабочих. За участие в этом восстании будущий писатель попадает в тюрьму, из которой выходит в 1925 году по амнистии. Начинается период активной деятельности в рабочей прессе. Одну из первых рецензий Вилли Бредель пишет о «Верноподданном» Генриха Манна. За острые политические выступления в газете «Гамбургер фольксцайтунг», ответственным редактором которой он стал в 1928 году, в частности, за резкое осуждение вермахтского расстрела в 1929 году в Берлине, Вилли Бредель вновь попадает за решетку, на этот раз на два года.

У немцев есть пословица, похожая на нашу: не было счастья, так несчастье помогло. Она применима в данном случае, ибо так уж получилось, что свой первый роман «Машиностроительный завод Н. и К.» Вилли Бредель написал в тюрьме. Рукопись романа он послал Людвигу Ренну, почти не надеясь на положительный ответ от незнакомого и знаменитого писателя. Велика же была радость заключенного, когда он вскоре прочел такие строчки: «Дорогой друг, вот как раз то, что нам нужно... Я полагаю, что твоя книга выйдет еще в этом году».

И действительно, «Машиностроительный завод Н. и

К.» вскоре издали в популярной массовой серии «Красный роман за одну марку», а затем и в Советском Союзе (в подлиннике и в переводе). Несмотря на определенные художественные просчеты дебютанта, роман Вилли Бределя был принят хорошо. Газета «Роте фане» назвала его «учебником для каждого члена профсоюза»¹. Автору «романа пролетарских буден» присудили первую премию за рабочий роман на современную тему. Книга подкупала своей свежестью, новым изображением трудового человека, безусловной достоверностью фактов и событий.

Успех вдохновил писателя еще на два романа: «Улица Розенгоф» и «Параграф в защиту собственности». В них возможности жанра используются автором значительно шире, чем в первой книге. Сосредоточив свое внимание на социальных проблемах рабочего быта, Вилли Бредель показывает в романе множество человеческих судеб и добивается индивидуальных оттенков в отдельных характеристиках. «Улица Розенгоф» явилась одним из немногих романов тех лет, в которых ставился вопрос о фашизации Германии.

Разоблачение социальной демагогии нацистов составляет пафос романа «Параграф в защиту собственности». Его можно с полным правом отнести к книгам трагической судьбы. Когда роман уже находился в печати, в типографию ворвались гитлеровцы; они уничтожили рукопись и рассыпали набор. Однако один экземпляр рукописи автор еще раньше переслал в Советский Союз. С него были сделаны переводы на русский и украинский языки; книги вышли соответственно в 1933-м и 1934 годах.

В дальнейшем рукопись оригинала была утеряна, и когда Вилли Бредель захотел ознакомить своих соотечественников с «Параграфом в защиту собственности», ему пришлось выполнить обратный перевод, который был издан в ГДР в 1961 году. Интересно отметить, что все три романа были написаны в течение двухгодичного тюремного заключения. Но их объединяет, разумеется, не только «единство места»; в них проявилось замечательное умение начинающего писателя воплотить художественными средствами массовую работу коммунистов в разнообразных и конкретных условиях. Во всех трех кни-

¹ «Rote Fahne», 31.I.1931.

гах раскрываются азбука классовой борьбы, основные приемы пролетарской самозащиты и — в целом — решается единая общественная задача. Все это дало автору право назвать эти романы «маленькой трилогией периода становления пролетарско-революционной литературы». Вместе с тем Вилли Бредель не был склонен переоценивать свой литературный успех и с известным основанием считал свои три юношеские драмы (они не были ни поставлены, ни опубликованы) и упомянутую «маленькую трилогию» лишь литературной подготовкой к «Испытанию», роману, имевшему шумный, заслуженный, всемирный успех.

После поджога рейхстага Вилли Бределя арестовали и бросили в концлагерь Фульсбютель. Год и месяц провел он в гестаповском застенке, в том числе почти два месяца в темном карцере. О бумаге и карандаше можно было лишь мечтать. Его били, над ним издевались, он не знал, выйдет ли живым на волю. И вдруг случилось невероятное: в начале апреля 1934 года его отпустили. Он покинул концлагерь, унося в голове новый роман. Усиленная полицейская слежка на время парализовала его деятельность, но уже на третий месяц ему удалось бежать в Чехословакию. «В концентрационном лагере, — писал Бредель, — мною буквально овладела навязчивая мысль: рассказать когда-нибудь всем о том, что я здесь пережил»¹. Теперь в Праге такая возможность наконец предоставилась и нельзя было терять ни минуты.

Работа над романом шла легко: Вилли Бредель уже в застенке сочинил его «устно», иные отрывки и даже целые главы он помнил наизусть. Пережитое потрясение водило пером писателя; роман рождался на едином дыхании. В ГДР в одной из бесед в редакции газеты «Тэглицхе рундшау» Вилли Бредель рассказал, что однажды Томас Мани полюбозытствовал, сколько времени потребовалось, чтобы написать «Испытание». «Один год», — ответил я, не посмев сказать ему правды. Маститый романист укоризненно покачал головой. «Вот бы попало мне, узнай он, что на весь роман ушло чуть больше месяца».

«Испытание» действительно было написано быстро, но без спешки; высокий художественный уровень произ-

¹ «Ленинградская правда», 22 сентября 1934 года.

ведения позволял говорить о существенном качественном скачке в творчестве Вилли Бределя. И то, что книга сразу же попала в бестселлеры, объяснялось прежде всего ее бесспорными литературными достоинствами. Конечно, «работал» и тема, и документальная точность описания. «Испытание» впервые выпустило издательство «Малнк» (осенью 1934 года). Хронологически с романом Вилли Бределя конкурировали книги Карла Биллингера, Герхарта Зегера, Вернера Хирша¹, уже упоминавшаяся книга Ганса Баймлера и «Болотные солдаты» Вольфганга Лангхофа. Однако произведения Баймлера, Зегера, Хирша были скорее документальными очерками небольшого объема.

Особенный интерес в то время вызывала книга Вернера Хирша, арестованного 3 марта 1933 года вместе с Эрнстом Тельманом. Во время Лейпцигского процесса о поджоге рейхстага его допрашивали в качестве свидетеля; в 1934 году, когда была освобождена большая группа заключенных, Вернер Хирш тоже вышел на свободу, а затем тайно покинул Германию. Известная сенсационность книги бывшего депутата рейхстага Герхарта Зегера определялась тем обстоятельством, что автору удалось бежать из концлагеря в Ораненбурге (этот лагерь вскоре закрыли, а заключенных перевели в находившийся всего в нескольких километрах концлагерь Заксенхаузен). Именно в Ораненбурге в июле 1934 года скончался от зверских истязаний мужественный поэт Эрнх Мюзам. Зегеру же после девяти месяцев мучений удалось дерзкий побег в декабре 1933 года. Он добрался до Праги, а затем уехал в США, где в 1942 году получил американское гражданство.

В интересах рекламы каждое из этих изданий объявлялось первой публикацией об ужасах и злодеяниях в фашистских застенках, но бесспорно раньше других вышла книга Ганса Баймлера. Роман Карла Биллингера «Арестант номер 880» и «Болотные солдаты» Вольфганга Лангхофа вышли в 1935 году, то есть годом позже, чем «Испытание», но они проигрывают в сравнении с

¹ K. Billinger. *Schutzhäftling 880*. Roman. Paris, 1935. Edition du Carefour. G. Seger. *Oranienburg*. Mit einem Geleitwort von H. Mann. Karlsbad, 1934. W. Hirsch. *Hinter Stacheldraht und Gitter*. Zürich — Paris, 1934.

кингой Вилли Бределя не только хронологически. «Арестант номер 880» не был написан очевидцем, уступал в образности, в силе художественного обобщения; автор его, буржуазный социолог, под ограниченным углом зрения подходил к проблеме борьбы с фашизмом и не видел реальных сил движения Сопротивления.

Взволнованно, захватывающе прозвучали «Болотные солдаты», тут же переведенные на многие языки; тираж первого русского издания этой книги составил 50 тысяч экземпляров.

Известного артиста Вольфганга Лангхофа арестовали 28 февраля в Дюссельдорфе. Коммунист с 1928 года, он активно поддерживал пролетарскую театральную самодеятельность. Его книга — это правдивый и точный рассказ об аресте и о тринадцати месяцах, проведенных автором в концлагерях Бёргермоор и Лихтенбург. Сын коммерсанта, Лангхоф сохранял первое время наивную веру в незыблемость правовых норм Веймарской республики. Трагический крах этих иллюзий прекрасно показывает глава — «В карцере». Услышав, что его вызывают из камеры на допрос к следователю, измученный артист надеется, что после допроса его, ни в чем не виновного, отпустят домой. Он тщательно причесывается и, не подозревая подвоха, следует за конвоиром, пока не оказывается в карцере. Здесь его поджидают семеро эсэсовцев; они подвергают его циничным издевательствам и дважды избивают до потери сознания. Вместо желанного освобождения Вольфганг Лангхоф попадает в Бёргермоор, именно тот мрачный концлагерь, где заключенные сложили «Песню болотных солдат».

Впервые ее опубликовал в своей книге Вольфганг Лангхоф (вместе с нотами); она получила в дальнейшем всемирную известность. Книга «Болотные солдаты» поведала цивилизованному миру ту горькую правду о нацистском терроре, в которую многие долго отказывались верить. В отличие от книги «Ораниенбург», где автор продолжает враждебные нападки социал-демократической верхушки на коммунистов, Вольфганг Лангхоф решительно возражает Зегеру и свидетельствует о готовности коммунистов объединиться со всеми заключенными, сознательно вступившими на путь антифашистской борьбы. Тот же мотив мы найдем и в «Испытании» Бределя.

Когда автору «Болотных солдат» освобождение стало сниться все реже и реже, его вдруг отпустили из концлагеря Лихтенбург; это произошло 31 марта 1934 года. Выйдя на свободу, он тщетно пытается найти себе хоть какую-нибудь работу. Все встречают его с казенным равнодушием или испугом. Остается одно: бежать. Швейцарские друзья помогли ему вместе с женой пересечь границу; немецкий театр в Цюрихе подписал с ним контракт. Там же, в издательстве «Шпигель», весной 1935 года вышел «Болотные солдаты».

Последняя глава, где Вольфганг Лангхоф описал свое освобождение и побег в Швейцарию и где он потревожил тень великого Гейне, заканчивалась впечатляющими пророческими словами: «Если я так люблю Германию, зачем же я написал эту книгу? Затем, чтобы показать: то, что сейчас происходит в Германии, творит вовсе не Германия, а только часть, наиболее отвратительная часть ее. Ведь все те, кто сегодня выпрепно болтает о любви к отечеству, о германской сущности, о германском характере, чьи приемы борьбы — убийство, предательство и другие темные проявления варварства, — все они не имеют никакого права причислять себя к лучшим сынам моей родины. И время это докажет».

Среди уже названных книг (к ним следует прибавить и роман Вальтера Шенштедта — «Застрелен при попытке к бегству») «Испытание» Вилли Бределя выгодно отличается многоплановостью, четкостью композиции, высоким художественным уровнем и оправданным боевым оптимизмом. Если другие книги, описывая зверства эсэсовцев, производили, как правило, гнетущее впечатление и вызывали не только гнев, но и ощущение бессилья, не идущего дальше немощного проклятия, то роман Бределя пронизан духом несокрушимой стойкости, высокого морального превосходства жертвы над ее палачами. Ужасов, истязаний и надругательств в «Испытании» не меньше, чем в других произведениях о гестаповских застенках, но доминирует в нем дух сопротивления, сопротивления, способного на безымянное самопожертвование, на героизм без пафоса, без позы. Роман вызывал в читателе не только негодование, но и чувство уверенности, что перед моральной силой таких стойких бойцов не устоит никакая диктатура, опирающаяся на террор и запугивание.

Центральными героями «Испытания» являются коммунисты, и это не отголоски сектантской полемики, а четкая констатация того факта, что именно коммунисты составляли ядро движения Сопротивления, именно для них были характерными массовый героизм и готовность прийти на помощь товарищам по несчастью. Этот факт получил широкое признание, хотя в наши дни он явно не по душе многим западным идеологам. И даже сугубо буржуазные писатели — такие, например, как Эрнст Вихерт — подчеркивали и стойкость и благородство коммунистов в тюрьме и в концлагере.

Торстен и Крайбель стоят в центре повествования, их не сломить, не запугать; свое испытание они выдержали с достоинством, доказав всему миру, что фашизм может расправиться физически со своими идейными противниками, но победить их он не в силах. Прототипом Торстена, как известно, был замечательный коммунист, депутат рейхстага Маттиас Тезен, расстрелянный в 1944 году в концлагере Заксенхаузен. Автобиографичен образ Крайбеля; в предисловии к «Испытанию» Вилли Бредель подчеркивает, что ни одно действующее лицо романа не является вымышленным, а отрицательные образы выступают даже под собственными фамилиями. Это обстоятельство сыграло немаловажную роль, когда нацистским преступникам пришлось отвечать за свои злодеяния.

Во многих судебных заседаниях роман «Испытание» помогал обвинению, а в 1950 году в процессе над эсэсовским бригаденфюрером Элерхузенем, начальником концлагеря Фюльсбютель, среди многих десятков свидетелей выступил и Крайбель — Бредель. Свое выступление перед Гамбургским судом присяжных он закончил следующими словами: «Я далек от того, чтобы требовать мести за мучения, причиненные мне лично. Чувства подобного рода чужды и мне, и моим политическим друзьям. Но я хочу способствовать тому, чтобы изверги, подобные обвиняемому, не могли бы еще раз захватить власть над людьми. Я хочу содействовать тому, чтобы кровопийцы и палачи, подобные обвиняемому, были бы на веки вечные изолированы от нашего немецкого народа».

Удивительно успешное сочетание документальной достоверности с ярким художественным обобщением привело автора «Испытания» к завидной творческой удаче.

Одним из первых в немецкой антифашистской литературе Вилли Бредель создал впечатляющие образы героев Сопротивления. Эти образы дополняют и художественно обогащают друг друга; мы видим их в развитии, в становлении, мы наблюдаем живой процесс формирования героического характера. И, даже выйдя на свободу, Крайбель не освободился от нового, очень серьезного испытания. Последняя глава — «Решение» — должна четко ответить на вопрос: насколько эффективной оказалась «школа Торстена»? Кто вышел на свободу: запуганный подданный третьего рейха или боец, прошедший гестаповский ад, но не сломленный духовно и готовый к любым испытаниям. Решение дается Крайбелю нелегко, и то, что он в конце концов приходит к нему, воспринимается как естественная эволюция образа.

Страстная убежденность в правоте того дела, которому он себя отдал (об этом первым сказал К. А. Федин)¹, свойственна Вилли Бределю и его лучшим героям; именно этот фактор делает «Испытание» и другие удавшиеся произведения Вилли Бределя значительными явлениями искусства. Творческий рост писателя заметно проявился и в языке романа. Если раньше речь его героев была заметно засорена штампами, газетными оборотами, если ей не хватало индивидуализации, нюансов, оттенков, то в «Испытании» эти недостатки в значительной мере уже преодолены. Четкость формулировок, яркость характеристик свойственны речи Торстена, обладающего опытом борьбы и ясным пониманием жизненных явлений.

Эмоциональнее, образнее стал язык других персонажей. Описывая тюремные будни рядового концлагеря, автор достигает обобщения редкой силы; Фульсбютель изображается им, как фашистская Германия в миниатюре; власть гитлеровцев держится на кровавых зверствах и мошенничестве, весь третий рейх — это огромный мрачный застенок. Но никакой террор не сможет подавить растущего сопротивления фашизму — вот мажорный лейтмотив, пронизывающий весь роман.

В конце 1934 года Вилли Бредель переезжает с семьей в Москву; он получил удобную трехкомнатную квар-

¹ Коист. Федин. Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 9. М., «Художественная литература», 1972, стр. 305.

тиру (редкость для того времени!) неподалеку от Трубиной площади. Вечерами писатель любил бродить по городу, часто посещал Клуб иностранных рабочих на улице Герцена (сейчас здесь Клуб медработников), поддерживал тесный контакт с друзьями, особенно с Эрихом Вайнертом, Фридрихом Вольфом и Гуго Гупертом. Очень благотворными для него были встречи с советскими писателями, среди которых он скоро обрел настоящих друзей (К. А. Федин, В. Г. Лидин, С. М. Третьяков, М. Е. Кольцов, В. В. Вишневский). В силу своего общительного характера он легко сходилась с людьми.

Вспоминая о первой встрече с Вилли Бределем (она произошла в Москве осенью 1935 года), Эрих Вайнерт писал: «...Это был увлекательный рассказчик, народный писатель, живая частица гамбургского рабочего движения. В его ясных и проинцательных глазах светились непоколебимая воля к жизни, мужество и нередко веселый задор (настоящие революционеры большей частью веселые люди)»¹.

Огромное впечатление произвел на Вилли Бределя Первый съезд советских писателей; там состоялось его личное знакомство с Максимом Горьким. В своем выступлении автор «Испытания» передал участникам съезда боевой привет от рабочих писателей Гамбурга, от узников концлагеря Фульсбютель и от антифашистов-подпольщиков.

«Мы знали,—сказал Вилли Бредель,—нас смогут убить, но никогда не смогут уничтожить марксизм»².

В Москве писатель сразу окунулся в рабочую атмосферу, выполнял десятки важных партийных поручений, в том числе деятельно участвовал в создании журнала «Дас ворт», одним из трех редакторов которого он стал. Об этом периодическом издании, выходившем с июля 1936 по март 1939 года, подробно говорилось выше; здесь же сошлюсь лишь на интересные воспоминания Гуго Гуперта³, характеризующие Вилли Бределя как редактора.

Наряду с работой в журнале, писатель выпустил сбор-

¹ Э. Вайнерт. Избранное. М., Гослитиздат, 1958, стр. 419.

² «Известия», 27 августа 1934 года.

³ «Sinn und Form», 1965, Dezember (Sonderheft «Willi Bredel»), S. 172—186.

ник рассказов «Шпик», изданный в 1935 году в Москве (в переводе Л. И. Герасимовой) и в 1936 на немецком языке в Лондоне. Еще через год вышел роман «Твой неизвестный брат», дающий довольно широкую картину подпольной борьбы в Германии. Хронологически и тематически роман как бы продолжает «Испытание», близок он к нему и композиционно: три части — «Воля», «Мужество», «Верность» — вот три символа веры борца-подпольщика, три стадии раскрытия его характера.

«Твой неизвестный брат» показывает нам людей, сильных духом. Это прежде всего Арнольд Клазен и Карл Фишер. Подвиг последнего (он взобрался на фабричную трубу и прикрепил на самом верху красное знамя) был характерным для того времени и не раз повторялся многими безымянными героями Сопротивления в Германии и в оккупированных ею странах.

Арнольду Клазену, главному персонажу романа, так же, как и Крайбелю, удалось выбраться из фашистского ада. Он тоже решает возобновить нелегальную борьбу, хотя прекрасно понимает, чем он рискует. В результате непростительной неосторожности Арнольд Клазен становится жертвой провокатора и попадает в жуткий гестаповский застенок на Принц-Альбрехт-штрассе. Но он думает не о себе, а о товарищах. Они ведь не знают, что Вальтер Кеплер — предатель. Дать восточку на волю невозможно. И все же Арнольд Клазен находит способ прийти на выручку своим друзьям. С ненормальным упорством и самоотверженностью он стремится сообщить имя провокатора, и наконец это ему удается. Негодяя разоблачают и обезвреживают. Так благодаря присутствию духа и изобретательности стойкий антифашист сумел исправить свою оплошность и, даже находясь в заточении, смог помочь своим соратникам.

В новом романе Вилли Бредель показывает разные слои населения. Симпатию вызывает дочь врача Рената Штамбергер. В отличие от своего отца, ноющего, разочарованного интеллигента, который стремится лишь к личному покою, Рената решительно и хладнокровно выполняет задания подпольной группы. Запоминается эпизод, когда она с помощью доктора Фюрбрингера, невзирая на опасность, проникает под чужой фамилией на секретное собрание промышленных магнатов и видных

фашистских бонз, чтобы информировать коммунистов о тайных замыслах врага. В министре, который ведет это совещание, легко угадывается Геринг. Этот эпизод интересен и тем, что в нем писатель впервые в своих романах прибегает к сатире и гротеску, существенно расширяя арсенал своих художественных средств.

Вспоминая годы, проведенные в советской столице, Вилли Бредель писал: «Нигде я не учился так много, как в Москве; нигде я не мог работать так продуктивно, так спокойно, без гнетущих повседневных забот»¹. Однако спокойная жизнь кончилась довольно быстро: уже в августе 1937 года он повел бойцов батальона имени Тельмана на штурм сильно укрепленной крепости Квинто.

В то бурное время грозные ветры обрушивались не только на писателей, но и на их книги. Выше говорилось о необычайной судьбе «Параграфа в защиту собственности», но и «Встреча на Эбро» шла к читателю не легким путем². Когда рукопись книги была в основном готова, фашистские бомбардировщики разбомбили тот дом в Барселоне, где она хранилась. Благодаря счастливой случайности рукопись все же уцелела; ее отправили в Прагу, в издательство «Малик», а затем в типографию одного городка в Северной Богемии. Гитлеровские войска, вторгшиеся в Чехословакию, заняли этот городок; набор был уничтожен. Однако один из наборщиков сумел припрятать черновой оттиск и переправить его в Прагу. Оттуда «крамольный груз» проехал через весь третий рейх в чемодане американского журналиста и прибыл в Париж. Лишь здесь книга увидела свет в 1939 году. Но началась война, и французская полиция закрыла издательство «Десятое мая», выпускавшее книги на немецком языке, и «интернировала» его книжную продукцию, в том числе почти весь тираж «Встречи на Эбро». Когда же книжный склад попал в руки гитлеровцев, они по неустановленной причине истребили только часть книг. В освобожденной Франции продукция, оставшаяся на этом складе, нашла своеобразие приме-

¹ «Heute und Morgen», 1951, № 12, S. 756.

² Сказанное не относится к изданию этой книги на немецком языке в Киеве (1939).

нение: книги отправили в лагеря немецких военнопленных. Так «Встреча на Эбро» повстречалась наконец с читателями¹.

Вскоре после сражений на Арагонском фронте Вилли Бредель был отозван из батальона: ему поручили создать летопись 11-й интернациональной бригады. Он успешно выполнил и это задание, написав историю славной боевой части. К сожалению, сохранилось лишь начало летописи; под названием «Мадрид 1936—1937» оно было опубликовано в декабре 1965 года в специальном номере журнала «Зини уид форм», посвященном памяти Вилли Бределя.

Писатель строит свое повествование на строго документальной основе, используя официальные документы, отрывки из газетных публикаций, фрагменты из писем и приветствий (например, приветствие Генриха Манна бойцам центурии имени Тельмана²), партийные документы, заметки из фронтовых газет и боевых листов, военные приказы и донесения и т. п. Он смело включает в свою летопись стихи, рассказы, песни — яркие художественные свидетельства очевидцев. Они придают большой эмоциональный накал повествованию, позволяют лучше ощутить пульс тех тревожных, напряженных лет. Да и как представить себе жизнь интернациональных бригад без песен Брехта и Вайнерта, без итальянской песни «Бандьера rossa», без французской «Карманьолы», без советских песен «Каховка», «Полюшко-поле», «Красноармейская», без многочисленных испанских песен на слова Рафаэля Альберти, Луиса де Тапия, Хосе Эрера Петере, без народных песен разных наций и, наконец, без песни, которую пели все и всюду, исполнение которой становилось пылким стремлением, высокой потребностью, — без «Итернационала».

Советский корреспондент ТАСС О. Г. Савич свидетельствует в серии очерков «Люди интернациональных бригад», что «Итернационал» стихийно исполнялся на улицах, стал ярким явлением повседневной жизни: «Шарманка играет «Итернационал», слепой на углу пикирует «Итернационал» на скрипке. «Итернационал» насви-

¹ Подробнее см. в кн.: W. Bredel. Dokumente seines Lebens. Berlin, 1961, S. 123—124.

² Так первоначально назывался батальон имени Тельмана.

стывают люди в темноте ночных настороженных улиц: «Интернационал» поддерживает бодрость. «Интернационал» напевает крестьянин в поле. Это не только гимн. Это еще и напоминание, что испанский народ не одинок... Ветер разносит по миру «Интернационал», который люди поют в Испании... «Интернационал» как ветер: он возникает в одной стране и переносится в другую, для него нет границ»¹.

Имя Эрнста Буша было известно каждому бойцу интернациональных бригад. Только за два года (1937—1938) им было издано в Испании четыре песенника. Но сильнее всего волновали слушателей его сольные выступления; Вилли Бредель попытался выразить свое восхищение песнями Эрнста Буша в следующих словах: «Нет никого другого, кто мог бы их петь так, как этот единственный в своем роде революционный народный певец... Я вижу и слышу его на Мадридском фронте, на открытой базарной площади в Ториче среди печальных руин и голых известково-белых домов, перед тысячами боевым строем пришедших сюда немецких и итальянских добровольцев. Это были люди, которые, защищая Мадрид, неделями сражались в домах университетского городка против иностранных легионеров Франко, люди, которые приняли решающее участие в победе под Мадридом. Буш пел перед ними, и он пел старые и новые песни свободы, пел о смысле их борьбы и о величии их жертвы. И многие, не знавшие слез ни в концентрационном лагере, ни перед лицом смерти их лучших товарищей, люди, которые, возможно, ни разу в жизни еще не плакали, не стыдились слез в этот волнующий час перед новым боем. Я вижу и слышу, как он поет в интернациональном госпитале в самые тяжелые дни боев в Каталонии, в Матеро, маленьком городе под Барселоной. Были собраны перевязанные, ковыляющие на костылях, привезенные в своих кроватях герои этой битвы за свободу, представители всех стран мира... И Буш пел. Как блестели глаза раненых! Счастливая улыбка скользила даже по худым, уже отмеченным печатью смерти лицам тяжелораненых. И эти закаленные в боях и муках люди рыдали. Буш вскочил на стол и крикнул: «Петь

¹ О. Савич. Люди интернациональных бригад. М., 1938, стр. 6—9.

вместе!» — и из кроватей вытянулись головы, и если даже с губ не срывалось ни звука, губы шевелились... Люди с перевязанными лицами, с разорванными ртамн пели песни, выражавшие их желания и стремления»¹.

В конце 1938 года Вилли Бредель уезжает в Париж; он работает над серией исторических рассказов из эпохи Великой французской революции. Здесь в первую очередь надо назвать: «Комиссар на Рейне», «Марсель — юный санкюлот», «Враги Горы», «Смерть генерала Моро». Пусть не покажется удивительным такой «поворот» в творчестве писателя: герои французской революции, народ, поднявший оружие против своих притеснителей, занимали его с юных лет. Уже во время первого тюремного заключения он многое прочел о жизни и деятельности Марата и написал затем небольшую брошюру «Марат — друг народа», изданную в 1924 году в Гамбурге. Еще в годы работы на заводе Вилли Бредель, по собственному признанию, целыми днями жил в мире образов Великой французской революции, с нетерпением ожидая вечера, чтобы взяться за перо. Не удивительно, что в своих юношеских драмах («Сентябрьская буря над Парижем» и др.) молодой автор обращается к образам Марата, Дантона и других героев той грозовой эпохи. Но и в зрелые годы писатель не теряет интереса к этой тематике. Находясь в Испании, он 17 июля делает следующую запись в дневнике: «Один из французских делегатов замечательно выступил на конгрессе: в то время, как все столичные города Европы дрожат перед новой войной, есть столица, не ведающая страха: Мадрид! Это сказано в духе и стиле Сеи-Жюста». И не удивительно, что именно Сеи-Жюсту, человеку решительному, последовательному и пылкому революционеру, посвящен лучший рассказ французского цикла — «Комиссар на Рейне».

После боев в Испании, находясь еще под свежим впечатлением многих случаев анархии, недисциплинированности, несогласованности в рядах республиканской армии, писатель обращается к герою, активному и це-

¹ Цит. по кн.: Л. М. Юрьева. Национально-революционная война в Испании и мировая литература. М., «Наука», 1973, стр. 242—243.

леустремленному, настоящему вождю масс. Он показывает его в тот момент, когда Сен-Жюст, наделенный Конвентом неограниченными полномочиями, прибывает в качестве комиссара в рейнскую армию республиканцев. Взыскательный к себе, он предъявляет строгие требования к другим, борясь за дисциплину и организованность, так как твердо знает, что разболтанность, слабость, взаимное прощение в собственных рядах помогают врагам революции. В его вдохновенных словах многое звучало в те годы ультрасовременно («Не забывайте о том, что по другую сторону Рейна сотни тысяч узников стонут от боли и вызывают о помощи. В темницах Германии заживо погребен немецкий народ»). Неподкупный герой, безраздельно преданный революции,— таким предстает перед нами Сен-Жюст в рассказе «Комиссар на Рейне».

К Марату Вилли Бредель вновь возвращается во «Врагах Горы», рассказе о заговоре жирондистов в том историческом «93 году» и об убийстве Марата, вождя, любимого народом. Художественной удачей писателя явился также образ Шарлотты Корде. Отвергая неправомерные, фальшивые попытки буржуазных литераторов и историков идеализировать, окружить ореолом эту убийцу в юбке, Вилли Бредель создал убедительный, исторически достоверный образ болезненно восторженной, взбалмошной аристократки. Она идет на убийство, считая его подвигом и мечтая лишь об одном: вернуть себе любовника — жирондиста. Никаких общественных мотивов у такой Корде не было и быть не могло. И в этот рассказ властно врывается современность.

Измена жирондистов революции и народу, политика заговоров и уступок реакции неизбежно вызывала аналогию со многими предательствами и ударами из-за угла в только что отшумевших испанских событиях. Другая группа рассказов («Победители без победы», «Братья витальеры») затрагивает проблемы немецкой истории. В своих исторических рассказах, идет ли в них речь о Марате и Сен-Жюсте, о Гнейзенау и Шарнхорсте или о легендарном пирате Клаусе Штертебекере, Вилли Бредель выдвигает на первое место не правдоподобие деталей и строгую последовательность событий, а правду истории в раскрытии социальных противоречий минув-

ших столетий. «Проблематику глубокого исторического значения,— говорил он,— можно наиболее удачно художественно воплотить в тех случаях, когда действие разворачивается в решающие периоды классовых и народных сражений».

Именно в конце тридцатых годов у Вилли Бределя возникает пристальное внимание и интерес к жанру рассказов, начиная с этого периода рассказ (исторический и современный) будет занимать видное место в его творчестве. Но писатель, разумеется, не теряет интереса к крупной форме. Более того, у него возникает замысел большого триптиха, раскрывающего важнейшие этапы немецкого рабочего движения.

В конце лета 1939 года Вилли Бредель через Гавр водным путем возвращается в Советский Союз и приступает к «Отцам», первой части трилогии «Родные и знакомые». Впервые в истории немецкой литературы объектом семейной хроники стала рабочая семья. Жизнь отцов, сыновей, внуков семейств Хардекопф — Брентен разворачивается на фоне многих десятилетий классовой борьбы, политических катаклизмов второй половины XIX века до кануна создания Германской Демократической Республики.

В романе «Отцы», завершенном в 1941 году, мы видим постепенное перерождение немецких социал-демократов из революционного авангарда в реформистскую партию, скатившуюся до прямой поддержки войны. Главный персонаж «Отцов» — Иоганн Хардекопф, лютейщик на гамбургских верфях, потомственный пролетарий. Жизнь сделала его убежденным социал-демократом; в годы действия бисмарковского «закона против социалистов» он организует товарищество «Майский цвет». Таких мелких товариществ в семидесятые годы создавалось довольно много: это была легальная форма, позволявшая отстоять организованность пролетариата. Однако и после отмены «закона против социалистов» подобные товарищества продолжали существовать, причем их мешанская, развлекательная сущность совершенно вытеснила их первоначальную политическую направленность.

Медленно, очень медленно разрушаются иллюзии Иоганна Хардекопфа; трудно ему отойти от многолетних реформистских убеждений. Тем трагичнее отражается

в его сознании политическое банкротство социал-демократических лидеров; они голосуют в рейхстаге за военные кредиты, то есть благословляют тем самым мировую войну. Для Хардекопфа этот крах усугубляется ударом личным: собственный сын, поддавшийся шовинистическому угару, ушел добровольцем на фронт. Герой романа потрясен и сломлен окончательно; дни его сочтены; лишь перед самой смертью приходит к нему сознание собственной вины. Трагизм его кончины как бы олицетворяет трагедию многих честных, но нерешительных, пассивных, слабовольных членов социал-демократической партии, слишком доверившейся политическим прохвостам и дельцам типа Луи Шенгузена.

«Действие романа Бределя разворачивается в прошлом,— писал Пауль Майер,— но книга стремится наметить путь в будущее. Она учит, прежде всего, какие ошибки нельзя повторять в дальнейшем. Этот роман Бределя в хорошем смысле слова педагогическая книга для всего народа»¹.

Годы Великой Отечественной войны значительно отодвинули завершение трилогии «Родные и знакомые»; ее следующие две части — «Сыновья» и «Внуки» — были закончены соответственно в 1949-м и в 1953 году. Трилогия в целом явилась весомым достижением писателя, монументальным историческим полотном. И все же в художественном отношении «Отцы» написаны наиболее зрело и совершенно.

Военные годы ставят Вилли Бределя перед новыми испытаниями. И опять его деятельность может служить примером для многих. На очень короткий срок его эвакуировали из Москвы вместе с другими писателями, но вскоре он вернулся и до конца войны выполнял ответственные задания Главного политического управления Красной Армии. В это время Вилли Бредель часто и успешно выступает как публицист, выезжает непосредственно на передовые позиции и через микрофон обращается к немецким солдатам, разоблачая истинные цели нападения на Советский Союз. Он активно участвует в передачах Московского радио, направленных на Германию, пишет листовки для фронта и для тыла,

¹ W. Kießling. *Alemania Libre in Mexiko*. Berlin, 1974, Bd 2, S. 170.

ведет разъяснительную работу в лагерях военнопленных.

В ноябре 1942 года Вилли Бредель вместе с Эрихом Вайнертом и Вальтером Ульбрихтом выехал на Сталинградский фронт; он выступает там перед солдатами окруженной 6-й армией, объясняя, что только капитуляция может предотвратить ненужное кровопролитие и гибель десятков тысяч людей. В 1943 году его избирают в состав Национального комитета «Свободная Германия».

Но и в эти годы, насыщенные лишениями и изнурительной работой, писатель находит в себе силы продолжать литературную деятельность. В тот период выходят его повести «Завещание фронтового солдата» (1942) и «Зондерфюрер» (1943), рассказы «Вдова Мальвина», «Старый инвалид», «Отпуск на родину», «Весенняя поездка» и другие. Первая повесть во многом напоминает «Зимнюю битву» Бехера.

Трагична судьба простого рабочего Ганса Шпербера, которого одели в солдатскую шинель и бросили на Восточный фронт. Он видит бесчинства эсэсовцев, кровавые расправы над мирным населением и начинает задумываться над подоплекой войны, развязанной Гитлером. «Проклятье! Мы ведь всего лишь инструменты в руках этих ненасытных загребала из Берлина. Нас не спрашивают, нас гонят в бой. Но я хочу знать, за что и зачем. Я хочу увидеть и понять смысл происходящего». Очень скоро Ганс постигает преступность этой грабительской войны; последняя запись в его дневнике гласит: «Ни жалобы, ни тайная злоба, ни скрытая ненависть, а только поступок, открытый и увлекающий других, может помочь нам». И он совершил такой поступок: отказался казнить советскую девушку-партизанку. Это стоило ему жизни. Но такой мужественный шаг стал решающим стимулом для его невесты Эльфриды и для многих фронтовых друзей.

Писатель начинает свою повесть с того момента, когда Ганса Шпербера нет уже в живых. О его жизни и судьбе нам сообщается ретроспективно. Францу Ушерту, другу Ганса, удалось спасти его дневник; Франц и Эльфрида рассматривают этот дневник как завещание, которое они должны выполнить. Франц переходит на сторону Советской Армии, Эльфрида от антивоенной

агитации в одиночку переходит к коллективным действиям, примыкает к движению Сопротивления. Полиция и гестапо безуспешно пытаются напасть на ее след.

Письма Эльфриды своему жениху удачно вмонтированы в ткань повествования. Ведь именно они, умно и глубоко критикующие фашистских бонз и их политику, помогли Гансу разобраться в захватнической сути войны. Теперь наступает обратное воздействие: завещание Ганса побуждает Эльфриду к более решительным действиям. Не только Франц и Эльфрида, но и многие товарищи, у которых не хватало мужества перейти на сторону советских войск, по-своему выполняют завещание Ганса. Они испытанным солдатским способом расправляются со старшим лейтенантом Тамом, виновником убийства Ганса, послав ему пулю в спину. Совпадения многих мотивов с «Зимней битвой» Бехера не случайны и, разумеется, не являются заимствованием. Эти совпадения рождены самой действительностью; и в пьесе, и в повести мы видим ряд ситуаций, типичных для того периода войны. Как и «Зимняя битва», повесть Вилли Бределя сохраняет оптимистическое звучание и обращена в будущее. На это указал Вильгельм Пик, высоко оценивший «Завещание фронтового солдата». Отмечая, в частности, правдивый, художественно убедительный образ Эльфриды, Вильгельм Пик писал: «Многие из её подобных будут вместе с нами, когда мы станем строить новую жизнь»¹.

В повести «Зондерфюрер» действие происходит под Сталинградом, точнее, в немецкой армии, попавшей в «котел». Этот переломный момент в ходе всей войны писатель показывает в основном через восприятие нацистского писателя Ульриха Оцхаузена.

Оцхаузен типичен для весьма обширной группы военных обозревателей, которые много «писали о войне, но не были очевидцами ни одной битвы и не штурмовали ни одного города». Его подлая, заячья душа замирает от страха в необычной для него обстановке, но тщеславное желание прослыть единственным военкором в «котле» и выгоды, которые он рассчитывает извлечь из своего положения, заставляют его превозмочь противную

¹ «Neues Deutschland», 10.IX.1960.

дрожь в коленях и остаться в окруженной группировке. В резкой сатирической манере разоблачает писатель этого завистливого прохвоста, пародирует ходульные, напыщенные сообщения о «стойкости германских воинов». Сатирические краски в «Зоидерфюрере» и приемы пародирования имеют много родственного с сатирой Эриха Вайнерта, с «бравыми» персонажами нацистов в его разоблачительных стихах.

В моральном плане под стать Оцхаузену и многие высшие офицеры гитлеровской армии. Высокопарными словами о воинском долге и любви к отечеству они прикрывают свое истинное лицо, лицо стяжателей, мародеров, себялюбцев. Посылая солдат на верную гибель, они думают лишь о том, как бы спасти собственную шкуру. Эпилог повести написан от автора, здесь, хоть и приглушению, звучит светлая тональность: двое молодых немецких солдат подбирают раненых и доставляют их в медпункт. Человечность не убита в них ни казарменной муштрой, ни ядом гитлеризма.

Позднее, в ГДР, Вилли Бредель объединил обе повести со сборником рассказов «Встреча на Эбро» в одну книгу и назвал ее «От Эбро до Волги», подчеркивая тем самым преемственность боев против фашизма и их закономерный исход. Повесть «Завещание фронтового солдата» получила в книге новое название — «Встреча под Москвой», а «Зоидерфюрер» — «Встреча на Волге». Мадрид — Москва — Сталинград — вот этапы героической борьбы против отбросов человечества, и писатель-коммунист Вилли Бредель, пройдя труднейшие испытания, достойно и самоотверженно участвовал в этой борьбе.

В день своего шестидесятилетия Вилли Бредель в числе прочих поздравлений получил письмо от Людвиге Рейна, своего первого доброжелателя, «благословившего» его ранний роман. В свойственном ему спокойном, лаконичном стиле Людвиг Рейн писал юбиляру: «Дорогой Вилли! Вот уже тридцать лет мы идем с тобой дорогой свободы, как два брата, внешне непохожих, но духовно родных. Пусть и дальше будет нашим лозунгом: хотя слову присуще значение, но мощь оно обретает лишь тогда, когда служит делу. Жму твою руку. Твой старый друг и товарищ по партии — Людвиг Рейн». Это органическое единство слова и дела, неразрывность твор-

чества и общественной борьбы была характерна для Вилли Бределя и для других стойких бойцов антифашистского Сопротивления.

Даже в зрелые годы в Вилли Бределе, ставшем уже признанным автором, чувствовалась та «живая частица гамбургского рабочего движения», которую в нем так тонко подметил Эрих Вайнерт. Мораль, общественную позицию, убеждения лучших героев его произведений автор считал обязательными и для себя. И верность этому принципу писатель доказал не раз; он доказал ее всей своей жизнью. Не случайно сонет «В. Б.», посвященный Вилли Бределю, Иоганнес Р. Бехер начал такими строками:

Ты — часть той лучшей, той прекрасной силы,
Что к новой жизни устремляет нас.

(Перевод С. Северцева)

Перед большими переменами

Людвиг Ренн был едва ли не самой колоритной фигурой среди писателей, сражавшихся под знаменем республиканской Испании. Выходец из дворянской среды, он решительно порвал со своим сословием и стал убежденным коммунистом; офицер кайзеровской армии, он посвятил всю жизнь и все знания борьбе против войны. Подобные перемены совершаются в жизни человека не вдруг; долго вызревали они и в Людвиге Ренне, пока в 1928 году не произошел решающий качественный скачок: накануне своего сорокалетия он опубликовал первую книгу и вступил в ряды коммунистической партии. Его литературный дебют — роман «Война» — был бесспорной удачей; книга заняла почетное место среди произведений о первой мировой войне.

«Война» выдержана в стиле бесхитростного повествования столяра в прошлом, а ныне ефрейтора Людвиг Ренна о злоключениях в его армейской жизни. Писатель сохранил до конца своей жизни псевдоним, заимствованный у своего литературного героя. Так родовитый, но

малоизвестный Арнольд Фридрих Фит фон Гольсенау превратился в Людвиг Ренна, заслужившего международного авторитет и признание.

Как коммунист Людвиг Ренн отличался большой активностью. Он был секретарем Союза немецких пролетарских и революционных писателей, входил в редколлегия литературного журнала «Линкскурве», был председателем коммунистической фракции в президиуме Союза немецких писателей. Понимая, какую пользу могут принести его незаурядные военные знания, Людвиг Ренн вступил в Союз красных фронтовиков, помог основать прогрессивный военно-политический журнал «Ауфбрух» и преподавал в Марксистской рабочей школе Берлина военную историю и военное дело, уделяя значительное внимание тактике ведения уличных боев. В 1929-м и в 1930 годах писатель побывал в Советском Союзе; в 1932 году вышел сборник его репортажей — «Поездки в Россию».

Все это, видно, переполнило чашу терпения властей, и 25 ноября 1932 года Людвиг Ренн попал за решетку по обвинению в «государственной измене средствами литературы». Через два месяца его выпустили «за недостаточностью улик». Вновь арестовали его сразу же после поджога рейхстага гитлеровцами. Поводом послужили статьи, опубликованные им в журнале «Ауфбрух». Вместе с тем бывшему офицеру дворянского происхождения дали понять, что он может быть оправдан, если будет вести себя «лояльно». Это провокационное предложение не поколебало мужественного писателя; на суде он твердо сказал: «Я — коммунист, я был и останусь коммунистом». Такое заявление стоило ему двух с половиной лет тюремного заключения. Относительно мягкий приговор объяснялся желанием нацистов привлечь Людвиг Ренна на свою сторону.

В тюрьме Бауцен с ним обращались довольно сносно, и вскоре Людвиг Ренна навестил его адвокат. Он сообщил заключенному, что фюрер согласен на «высочайшее помилование». «Какова цена подобной амнистии?» — осведомился писатель. «Сущие пустяки, вы примете иностранных журналистов и подтвердите им, что вас не били». — «Меня не били, это правда, но всех других арестованных систематически избивали. Мое заявление неказило бы истинное положение вещей, и каждый мог бы

подумать, что я переметнулся на сторону нацистов. На это я не согласен».

В августе 1935 года Людвиг Ренн, отбыв свой срок, вышел из тюрьмы. Точнее, на свободу выпустили отставного капитана Фита фон Гольсенау, которому было запрещено впредь именоваться Людвигом Ренном и предписано жить на земле Баден. Друзья нашли его и здесь; они, как уже говорилось выше, помогли ему весной 1936 года бежать в Швейцарию. Наконец-то мужественный антифашист получил возможность снова взяться за перо; он пишет роман «Перед большими переменами» — одна из первых попыток в немецкой литературе показать подлинную жизнь в гитлеровской Германии.

Действие романа охватывает период с начала 1933-го по конец 1934 года. Несмотря на сравнительно небольшой объем, книга густо заселена действующими лицами; обилие эпизодов позволяет писателю нарисовать многогранную картину жизни в «коричневом рейхе».

Персонажи романа весьма различны по своему социальному положению; они по-разному относятся к фашизму. Фон Херб, ротмистр в отставке, один из наиболее удавшихся образов. Он как бы воплощает в себе старое время и уходящее поколение, которое не принимает гитлеровскую клику, но и вместе с тем не находит силы выступить против нее. Не имея ничего, что он мог бы противопоставить коричневым варварам, и не видя выхода из создавшейся кризисной ситуации, фон Херб кончает жизнь самоубийством.

Самоотверженную борьбу с фашизмом, борьбу не на жизнь, а на смерть, ведут коммунисты Карл Бульте и Вернер Прос. Гитлеровцы убили Вернера, зверски замучили его отца; суровую школу концлагеря пришлось пройти Карлу Бульте. Сколько жертв, сколько утрат! И все же роман не звучит пессимистически. И не только в силу заголовка. Писатель-марксист тонко подмечает раздирающие противоречия в лагере мракобесов; правильное понимание исторической перспективы подсказывает ему, что время работает против преступной клики, которая может держаться у власти, лишь опираясь на террор и насилие. В этом смысле примечательна эволюция Этинга, племянника ротмистра фон Херба.

В начале романа Этинг выступает как убежденный национал-социалист. Знакомство с Бульте, горькая прав-

да событий, очевидцем которых он является,— все это отталкивает его от нацизма. Чтобы запугать Этинга, которому кое-что известно о закулисных комбинациях на военном предприятии, где он работает, его признают душевнобольным и подвергают принудительной стерилизации.

Запугать Этинга не удалось; он готов начать новую жизнь. Завещая все свое имущество своему племяннику, фон Херб пишет: «...ты нашел в себе мужество начать новую жизнь. Я знаю, что они с тобой сделали. Но у тебя хватит сил перенести это, если будешь и впредь приносить пользу людям». Утешая Ильзу, боевую подругу Вернера Проса, фон Херб говорит ей: «Я верю, ваша жизнь еще станет прекрасной. Ненависть и одиночество всегда сопутствуют тем, чья песенка спета. Но тот, кому сияет заря, тот полон любви».

Роман заканчивается встречей Этинга с вырвавшимся из концлагеря Бульте. Этинг хочет уехать в Швейцарию; он надеется найти свободу в «одиночестве вековых лесов». Бульте объясняет ему, что этот путь не приведет к свободе. Автор не ставит точки над «и»: Этинг еще не стал коммунистом, но он симпатизирует им; покинет ли он Германию или нет, пока остается неясным, но он уже понял, что покончить жизнь самоубийством — значит убежать от трудностей, а на такое бегство он не согласен. Концовка романа не снимает многих вопросов, они остаются открытыми; ясно лишь одно: не за горами время больших перемен.

Характерная художественная особенность романа: в нем действуют и персонажи вымышленные, и исторические лица, такие, как Тельман, Димитров, с одной стороны, и Гитлер, Геббельс, Розенберг, Рем и им подобные — с другой. Эпизоды с их участием образуют как бы исторический фон романа.

Непомерно большое количество эпизодов (некоторые из них состоят всего из нескольких строк) приводит к тому, что ткань повествования расплывается. Мы имеем здесь дело не с романом в строгом смысле слова, а скорее с искусным сценическим монтажом, однако художественная сила такого монтажа бесспорна.

«Перед большими переменами» — своеобразное, злободневное произведение; оно привлекло внимание общественности и было ценным вкладом в антифашистскую литературу тех лет.

Как только в Испании начался кровавый мятеж, Людвиг Ренн всем сердцем рвется в Мадрид. И вот в начале октября 1936 года он ночью прибыл в Барселону. Первый, с кем Людвиг Ренн встретился в этот поздний час, был Ганс Баймлер. Со словами — «тебя-то мне и надо» — он увел приехавшего в свою комнату.

Начались военные будни; писатель надолго сменил перо на винтовку. Его назначают командиром батальона имени Тельмана, а затем начальником штаба 11-й интернациональной бригады. Вот теперь-то он сможет применить свои военные знания во имя правого дела.

Вспомнилась Вена, июль 1927 года; здесь он стал очевидцем возмутительной кровавой расправы над участниками демонстрации протеста против несправедливого судебного приговора. Скрестив руки на груди, Людвиг Ренн стоял посреди улицы, с горечью размышляя, как легко обратил бы он в бегство отряд жирных полицейских, трусливо открывших огонь по демонстрантам, будь под его началом хоть несколько вооруженных рабочих. Но их не было и не могло быть у него, бунтаря-одиночки, не связанного ни с какой партией, ни с какой организацией. Тогда-то у Людвиг Ренна и родилось решение вступить в ряды коммунистов. Теперь он не одиночка, под его началом батальон бойцов-интернационалистов. Авторитет его огромен; его ценят как военного специалиста, уважают за сердечность и справедливость. «Когда заходит речь о таком типе командира, который можно считать идеальным, то всегда называют Людвиг Ренна», — писал в те годы Эрих Вайнерт.

К сожалению, в республиканской армии было мало людей, обладавших глубокими знаниями и опытом первой мировой войны. В «Испанской войне» — книге, написанной и изданной уже в ГДР, Людвиг Ренн приводит много примеров грубых нарушений требований тактики и стратегии, плохой организации, анархизма и недисциплинированности, встречавшихся в ряде воинских частей и подразделений. Людвиг Ренн стремится всеми силами передать соратникам свой богатый опыт и знания. Он проявляет себя не только как теоретик военного искусства, но и как настойчивый, умелый, терпеливый учитель.

Статьи, инструкции и пособия (как правило, иллюстрированные) он пишет доходчивым языком, четко выяв-

ляя суть дела. Так, в статье «Советы участника империалистической войны», опубликованной в газете 11-й интернациональной бригады «Ле пепль ан арм», Людвиг Реин пишет: «Лечь на землю во время боя — это не трудность. Хороший солдат умеет распоряжаться своей жизнью. Только живой человек может продолжать борьбу». Он советует бойцам беречь патроны: «Не стреляй, когда ты взволнован. Уверенный выстрел стоит десяти выпущенных наугад. Жди, пока неприятель приблизится к тебе на расстояние 300 метров. Спокойно прицелься и стреляй»¹. Мысли более глубокого характера Людвиг Реин обобщил позднее в своей работе «Методы ведения войны и общество», вышедшей в свет лишь на английском и испанском языках².

Все боевые соратники Людвигу Реину отмечали в нем сочетание требовательности и органической вежливости, самоотверженности и скромности, доходящей иногда до застенчивости. О писателе-бойце ходило немало прелюбопытных историй, характеризующих его с лучшей стороны. Вот, например, одна из них.

На одном из боевых участков итальянской пехоте удалось внезапным ударом прорвать линию фронта; в рядах республиканцев возникла паника, они начали беспорядочно отступать. Это увидел в бинокль Людвиг Реин. Мгновенно оценив ситуацию, он выскочил из штаба, не бросив даже карандаша, которым наносил отметки на карту. Он встретил бегущих солдат с таким спокойствием, с такой невозмутимостью и твердостью, словно все было в порядке вещей. Энергично и четко приказав им перестроиться, он повел их вместе с подоспевшим подкреплением в контратаку. Войска вернули свои позиции и даже местами потеснили итальянских фашистов. Лишь в этот момент к Людвигу Реину подбежал его адъютант. «Вот ваша каска и пистолет, товарищ командир,—выкрикнул он, задыхаясь от быстрого бега.— Прошу простить меня за опоздание, я не знал, что вы невооруженным пошли в бой».— «Полноте,— возразил Людвиг Реин,— извиняться надо мне: я унес ваш чудесный большой карандаш, а возвращаю жалкий огрызок.— С этими слова-

¹ Л. М. Юрьева. Национально-революционная война в Испании и мировая литература. М., «Наука», 1973, стр. 95—96.

² L. Re in. Warfare. The relation of war to society. London, 1939.

ми он протянул опешившему адъютанту остаток карандаша, срезанного пулей, и прибавил: — А ведь мама всегда учила меня особенно осторожно обращаться с чужими вещами. Просто не знаю, как меня угораздило забыть об этом»¹.

Людвиг Ренн стяжал себе лавры не только волевого военачальника; добросовестно и четко он выполнял любое задание партии. Писатель-коммунист удачно провел пропагандистское турне по США, Канаде и Кубе, рассказывая правду о событиях в Испании и собирая в фонд республиканской армии меднакенты и другие пожертвования. Об успешности его миссии можно судить из открытого письма Альберта Эйнштейна. Отдавая дань уважения Людвигу Ренну — бойцу, писателю, гуманисту, — великий ученый писал: «В США он привлек новых друзей к делу борьбы за торжество демократии. Если бы во всем мире было много таких людей, как Людвиг Ренн, сейчас не было бы итало-германского вторжения в Испанию, не было бы вообще фашизма, так как последний обязан своим существованием в первую очередь трусости и бесхарактерности тех, кто ему покоряется»². Объехав три страны, писатель 95 раз выступал на собраниях, пресс-конференциях и других встречах, посвященных борьбе против фашизма в Испании.

Вернувшись, весной 1938 года он получил новое назначение и возглавил офицерскую школу в Камбрилесе, готовившую командиров рот и батальонов. О своей деятельности на этом посту Людвиг Ренн живо и интересно рассказал в уже упомянутой «Испанской войне».

Вошло в историю приведенное выше выступление Людвига Ренна на Втором Международном конгрессе писателей, куда он прибыл прямо с поля боя. Все же к перу ему пришлось вернуться раньше, чем хотелось. Поздней весной 1938 года — вследствие сильного нервного и физического истощения — Людвиг Ренн попал в госпиталь и пролежал там три недели. Здесь он написал веселую одноактную пьесу в народном духе — «Мой мул, моя жена и моя коза».

¹ См. также воспоминания А. Эйслера, адъютанта генерала Лукача, в журнале «Новый мир», 1968, № 6.

² «Интернациональная литература», 1938, № 5, стр. 249.

Герой пьесы, испанский крестьянин Пелагезо, балагур с хорошо подвешенным языком, считает, что надо выждать, пока отбушует гражданская война в стране, и тогда он сможет благополучно вернуться к своему мулу, своей жене и своей козе, составляющим для него достаток и счастье в жизни. С ним не согласен его односельчанин Ганс Умник¹, совершенный антипод Пелагезо. Когда же на сцене появляется ненавистный генерал Франко и делится планами со своим псом, единственным живым существом в Испании, которое его еще любит, — то и Пелагезо приходит к убеждению, что фашистский генерал — это кровавый паразит на теле родной страны. Его надо уничтожить, как уничтожают вшей, кусающих любимую козу. Пьеса заканчивалась общей песней.

По просьбе друзей Людвиг Ренн тут же помог одному каталонцу перевести этот драматургический опус на испанский язык, а самодеятельные артисты подготовили веселый спектакль. По свидетельству очевидцев, премьера имела большой успех. Людвиг Ренн остался доволен игрой любителей и особенно исполнителем роли Пелагезо. Вспоминая представление в маленьком испанском городке, где был расположен госпиталь, он много лет спустя написал в «Испанской войне»: «Этот успех... обрадовал меня больше, чем все литературные успехи, выпавшие на мою долю».

Интересна рецензия, опубликованная в журнале «Дер дойче шрифтиштеллер» (Париж); она называлась «Людвиг Ренн — премьера в Каталонии» и была подписана: «подполковник Ганс». За нехитрым псевдонимом скрывался Ганс Кале, присутствовавший на спектакле. До прихода Гитлера к власти Ганс Кале был издателем радиогазеты в Берлине и членом Союза красных фронтовиков. Прибыв в Мадрид в числе первых, он возглавил батальон имени Эдгара Андре, а к моменту описываемой премьеры он командовал 45-й дивизией.

Ганс Кале отметил в своей рецензии агитационную направленность пьесы Людвиг Ренна, сердечную атмосферу, царившую во время представления, и ярко выраженный интернациональный характер «премьерной пуб-

¹ Это «говорящее имя» впервые появилось в испанском переводе пьесы. Переводчик уговорил автора для наглядности назвать этот персонаж — Хуаном Резоном.

лики»: «Раненые и легкобольные, испанцы, французы, итальянцы, немцы, чехи и болгары, медсестры из Ковно, Мадрида и Амстердама, главный врач — берлинец с Франкфуртераллее, хирурги из Барселоны и Брюсселя, солдаты, крестьяне, рабочие, женщины и девушки в воскресных нарядах, пожилые матери и маленькие дети заполнили вместительный кинозал небольшого городка, а сотни желающих толпились у входа. Между главным врачом... и командиром дивизии сидит Людвиг Ренн, корректный как всегда, в мундире, застегнутом на все пуговицы, несмотря на гнетущую жару»¹.

Тогда же, в 1938 году, журнал «Дас ворт» опубликовал пьесу «Мой мул, моя жена и моя коза», которая так и осталась для Людвиг Ренна единственной «пробой пера» в области драматургии.

Малочисленны и стихотворные опыты Людвиг Ренна, что, собственно говоря, удивляет, так как успех его немногих стихотворений был завидным: они превращались в популярные боевые песни². Так было, например, со стихотворением «Родится новый мир». Переложенное на музыку Стефаном Вольпе, оно стало одной из самых популярных боевых песен в последние годы Веймарской республики. И стихотворение «В далекой испанской стране», к которому Ганс Эйслер написал музыку, стало широко известной песней.

В горестные дни ухода интернациональных бригад Людвиг Ренн вместе с другими бойцами перешел Пиренеи и попал во французский концлагерь Сен-Сиприен. Там он терпел голод, холод и унижения, пока помощь французских писателей не принесла ему свободы. Некоторое время Людвиг Ренн нелегально проживал в Париже; в разговоре с членом ЦК КПГ Францем Далемом он высказал желание поехать в СССР. Однако партийное руководство сочло более целесообразным отправить его «за океан», учитывая хорошее владение испанским языком и связи, которые он завязал во время последнего турне. «Нам нужны там верные люди», — сказал ему Франц Дале на прощание.

И вот в апреле 1939 года Людвиг Ренн отправляется

¹ F. C. Weiskopf. Unter fremden Himmeln. Berlin, 1947, S. 87.

² «Es wird die neue Welt geboren», «Fern im spanischen Land».

через Англию в США; здесь он участвует в Международном конгрессе писателей в Нью-Йорке, а затем продолжает свой путь в Мексику, куда его пригласил Альфонс Гольдшмидт, возглавлявший там в начале 1939 года Лигу немецкой культуры. Однако работа в Лиге сложилась для Людвиг Ренна неблагоприятно. Антикоммунистические элементы Мексики использовали сложную международную обстановку (пакт СССР — Германия и советско-финская война) для укрепления своих позиций. Когда же в январе 1940 года внезапно скончался Альфонс Гольдшмидт и Людвиг Ренн должен был стать президентом Лиги, то они удесятерили свою активность, стремясь во что бы то ни стало выжить «пришельца». Положение писателя усложнялось трудностями финансового характера: ему был необходим гарантированный заработок, а в столице не удавалось решить эту проблему. Именно поэтому Людвигу Ренну пришлось принять профессию в университете Морелии, города, находящегося примерно в 250 километрах от мексиканской столицы. Здесь он проработал с апреля 1940-го до начала 1942 года, читая лекции по истории Европы (период от Французской революции 1789 года до Великой Октябрьской социалистической революции в России). Позднее Людвиг Ренн подробно рассказал об этом этапе своей жизни в книге «Морелия — университетский городок в Мексике» (1951).

В декабре 1941 года мексиканское правительство порвало дипломатические отношения с Германией, Италией и Японией; в стране по инициативе немецких коммунистов было создано движение «Свободная Германия», объединявшее всех последовательных противников гитлеровского режима независимо от их политических и религиозных взглядов, социального происхождения и расовой принадлежности. Движение «Свободная Германия» являлось частью того мощного антифашистского Сопротивления, которое сражалось с заклятым врагом в концлагерях и в подполье, в партизанских отрядах оккупированных стран и на стороне Советской Армии. Это движение, как заявил Людвиг Ренн на Первом антифашистском конгрессе Международной демократической ассоциации (январь 1942), «не позволит себе ни отдыха, ни покоя, прежде чем не будут уничтожены Гитлер и его пятая колонна». Людвиг Ренн возвращается в столи-

цу; он возглавляет организационный комитет, а затем избирается президентом движения «Свободная Германия».

Когда Мексика вступила во вторую мировую войну, на крупнейшей площади столицы был проведен грандиозный митинг в присутствии президента страны и многих министров. Десятки тысяч участников с вниманием и воодушевлением слушали речи лидеров различных партий, союзов и организаций. Единственным из иностранцев выступил Людвиг Ренн; он говорил последним и сделал свою речь краткой и концентрированной. Он закончил ее следующими словами: «В этот исторический час мы обращаемся к мексиканскому народу с просьбой считать нас союзниками в борьбе за его суверенные права и независимость. А всех честных немцев мы призываем: вставайте на сторону Мексики и вместе с нами — уже организованными — защищайте ее священную землю!» Свою речь писатель произнес на испанском языке; многие газеты напечатали ее полностью; «Фрайес Дойчланд» опубликовала ее по-немецки¹. Генрих Манн писал Людвигу Ренну: «Вы и Ваши друзья за короткий срок добились многого. Митинг под председательством президента Мексики, Ваша успешная речь, живой интерес общественности — все эти удачи идут на пользу доброму делу и особенно мне».

Успех антифашистского движения в Мексике значительно активизировал антифашистские группы немецких эмигрантов в других странах Латинской Америки. Возникла идея создания единого антифашистского комитета, и снова Людвиг Ренн в числе ее самых ревностных поборников. Энергичная деятельность оргкомитета привела к тому, что уже весной 1943 года образование Латиноамериканского комитета свободных немцев стало фактом. В него вошли немецкие антифашистские объединения 15 латиноамериканских стран.

В февральском номере «Фрайес Дойчланд» Людвиг Ренн выступил со статьей о целях и задачах этого комитета. «На нашу деятельность, — писал он, — теперь влияет новый фактор: сокрушительные удары, обрушившиеся на Гитлера на фронтах в России, и как следствие их — быстрое приближение его полного краха». Когда стало

¹ «Freies Deutschland», 1942, 15.VI., S. 5.

известно, что под Москвой провозглашен Национальный комитет «Свободная Германия», Людвиг Ренн как президент Латиноамериканского комитета свободных немцев отправил на имя Эриха Вайнерта телеграмму, подписанную представителями всех объединений, входивших в комитет; в ней подчеркивалось полное единство принципов и целей обеих организаций.

Представление об интенсивности общественной деятельности Людвига Ренна будет неполным, если не упомянуть о его активной работе в издательстве «Свободная книга», в демократической прессе и даже... в театральной самодеятельности. Пройдут десятилетия, и Людвиг Ренн в беседе с Вольфгангом Кислингом, автором фундаментального исторического исследования о зарождении и развитии движения «Свободная Германия», скажет не без гордости: «В годы, проведенные в Мексике, я прежде всего был партийным работником».

Писательская деятельность Людвига Ренна в этот период выглядит скромнее. Он написал предисловие к книге Лиона Фейхтвангера «Дьявол во Франции», вышедшей в октябре 1942 года в издательстве «Свободная книга». Однако в рекламном каталоге издательства за этот же год значился также автобиографический роман Людвига Ренна — «Королевский двор». Писатель в дальнейшем уточнил его название и 6 августа 1942 года читал в клубе фрагменты своей новой книги «При Саксонском дворе». На некоторое время Людвиг Ренн прерывает работу над романом и принимает деятельное участие в выпуске «Черной книги», о которой подробно говорилось выше. Лишь весной 1943 года он вновь возвращается к отложенной рукописи и на этот раз доводит работу до конца, правда, еще раз меняет название книги.

В октябре 1944 года новый роман Людвига Ренна «Закат дворянства» становится достоянием читателей. Автобиографический характер этой книги бесспорен; хронологически она является вступлением к его роману «Война». «Закат дворянства» — последний окончательный расчет писателя с классом, из которого он вышел. Как остроумно заметил Бодо Узе: «Если в романе «Война» дворянский офицер повествует о солдате Людвиге Ренне, то в новом произведении солдат Людвиг Ренн

рассказывает нам о молодом офицере Фите фон Гольсенау».

Автор вспоминает годы детства и юности, свои первые столкновения с блестящим и пустым светским обществом. Мы видим юного курсанта военной школы Фита фон Гольсенау на придворных балах, мы видим, как, став лейтенантом, он задыхается в душливой атмосфере офицерской касты и все более симпатизирует простым людям, рекрутам, обучение которых на него возложено. Военная спесь, расовое высокомерие не затрагивает душу молодого офицера; он любит прекрасное, его восхищает искусство и литература. С волнением читает он книги Достоевского — «Записки из мертвого дома», «Преступление и наказание», слушает оперу «Евгений Онегин». По существу, он белая ворона среди пустых, бессердечных, чванливых солдафонов.

Справедливый, честный художник, Людвиг Ренн показывает известную неоднородность офицерской среды. В мягких сочувственных тонах изображает он майора фон Трютцшлера, оказавшего на него благотворное влияние. Вместе с тем писатель подчеркивает, что такие, как Трютцшлер, — подобно оазисам в пустыне, — составляют редкое исключение в общей массе надменных и туполобых вояк его императорского величества. Выстрел в Сараево и начало первой мировой войны заканчивают книгу; дальнейшее нам известно из романов «Война» и «После войны».

9 мая 1945 года, в день нашей славной победы над фашизмом, Латиноамериканский комитет свободных немцев проводил в столице Мексики пресс-конференцию, посвященную этому знаменательному событию. В своем заявлении Людвиг Ренн сказал: «Мы — как один из отрядов антифашистского движения — приветствуем народы Европы, изгнавшие гитлеровских захватчиков из своих стран. Мы, немецкие антифашисты, благодарны этим народам за то, что своей победой над Гитлером они очистили Германию от фашистской чумы. Для нас начинается новый период истории, период, когда мы вновь сможем стремиться к великим свершениям, а преступники будут объявлены вне закона. Силы, готовые этому содействовать, значительно, чем может показаться в данный момент... Мы полны твердой решимости уничтожить Германию — страну военной агрессии — и постро-

ить Германию — страну труда, страну свободы, полную братских чувств к другим народам»¹. 2 мая 1946 года первая группа эмигрантов-антифашистов покинула гостеприимную Мексику и на советском пароходе «Гоголь» отправилась на родину.

Людвиг Ренн возвращался на пароходе «Маршал Говоров», который отплыл 17 февраля 1947 года. Путешествие, проходившее сначала благополучно, было под конец осложнено неблагоприятными климатическими условиями; пришлось ошвартоваться не в Ростове, а в Мурманске. 30 марта Людвиг Ренн поездом прибыл в Берлин, достойно закончив свою боевую и многострадальную одиссею.

¹ Полный текст см.: «Фрайес Дойчланд», спецномер, 9 мая 1945 года.

Дух Гейне в Мексике

Так называлась небольшая книга, давно уже ставшая библиографической редкостью. В ней подробно рассказывается о том, как группа немецких эмигрантов основала в столице Мексики свой клуб и назвала его именем писателя и политического эмигранта Генриха Гейне. В книге много воспоминаний, стихов, очерков и статей; они воссоздавали ту дружескую атмосферу, которая неизменно царила в этом клубе. Сухой перечень проведенных мероприятий дополнял в ней взволнованные слова деятелей культуры и искусства, составлявших прочное ядро этого политико-культурного центра немецких антифашистов в Мексике. Актив клуба насчитывал примерно 300 человек; во главе его стояло правление из семи человек, расширенное в 1944 году до 18 человек. Председателем клуба стала Анна Зегерс. За время своего существования с ноября 1941-го по 1 февраля 1946 года в клубе состоялось 68 вечеров различного характера; киносеансы и театральные представления собирали до 800 зрителей. В 1943 году в городе Пуэбла был создан своего рода филиал клуба имени Генриха Гейне.

Клуб имени Генриха Гейне был самостоятельной организацией, независимой от каких-либо партий или союзов; его политической основой была программа антифашистского единства в духе Народного фронта. Так, например, вице-президентами клуба были австрийские антифашисты — буржуазный демократ доктор медицины Лео Дейч и не принадлежавший ни к какой партии дирижер Эрнст Рёмер.

В клубе проводились доклады и дискуссии, освещавшие различные проблемы литературы, искусства, философии, политики и экономики. Писатели читали отрывки из еще не опубликованных произведений. О вечере Людвиг Ренна уже говорилось; можно отметить также выступления Анны Зегерс («Седьмой крест» и «Транзит»), Бодо Узе («Лейтенант Бертрам»), Теодора Балка («Тито и его партизаны», «Потерянная рукопись»), Эгона Эрвина Киша («Ярмарка сенсаций», рассказы). Важное значение имел цикл вечеров, посвященный классическому наследству. Большой интерес вызвали доклады Бодо Узе — «О «Гиперионе» Гёльдерлина с политической и военной точки зрения» (11 декабря 1941 года), Бруно Фрая — «Генрих Гейне и современность» (28 мая 1942 года) и некоторые другие. Начиная с 1943 года систематически проводились концерты, на которых исполнялась музыка, запрещенная в гитлеровской Германии; в программу первого вечера были включены произведения Шёнберга, Малера, Бизе, Мендельсона, Римского-Корсакова. Все эти встречи, лекции, концерты пронизывала единая мысль: «Утверждение, что у искусства и политики нет якобы общей цели, неверно, так как и искусству и политике свойственно стремление изменить человека, сделать его лучше»¹.

Посольство СССР в Мексике давало клубу, по его просьбе, советские киноленты. Так, например, огромный успех имела кинокартина «Профессор Мамлок», сделанная студией «Ленфильм» по сценарию Фридриха Вольфа. Неизменно большой интерес вызывали злободневные документальные фильмы: «Суд идет» (о харьковском процессе над военными преступниками), «Освобожденная советская земля» и другие. Колоссальный успех имели

¹ «Heines Geist in Mexiko». Herausgegeben vom Heinrich-Heine-Klub. Mexiko, 1946, S. 10.

самодетельные театральные представления. Небольшой концертный зал с очень маленькой сценой (4×3,5 метра) представил эмигрантам возможность репетировать и показывать тут свои спектакли. Ставить пьесы (да еще с танцевальными номерами) на таком пятачке было нелегко, но энтузиасты, вспомнив слова Гёте: «Дайте мне любые подмостки — и я превращу их в немецкий театр», отважно принялись за дело. О постановке пьесы Бехера «Зимняя битва» в 1943 году говорилось выше; театральный коллектив имени Генриха Гейне показал отличный спектакль. Сохранилась интересная рецензия Эгона Эрвина Киша с большим количеством любопытных подробностей¹.

12 декабря того же года эмигранты поставили «Трехгрошовую оперу»; это было первым представлением известной пьесы Бертольта Брехта в Мексике. Затем последовали «Войцек» Георга Бюхнера и драма Фердинанда Брукнера «Немного ему остается времени». Оба спектакля хорошо были приняты зрителями.

Несмотря на скромные возможности своей сцены и своего коллектива, участникам премьеры удалось в значительной мере раскрыть и донести до публики глубоко гуманистическое содержание пьесы Георга Бюхнера. Чтобы ближе познакомить своих зрителей с драматургией, который еще в тридцатые годы прошлого столетия создал «Общество прав человека», а в одной из своих нелегальных прокламаций выдвинул замечательный лозунг — «Мир хижинам! Война дворцам!», в клубе имени Генриха Гейне за неделю до премьеры «Войцека» был проведен вечер, посвященный Георгу Бюхнеру. В нем приняли участие Анна Зегерс, Бодо Узе, Курт Штерн и другие. И вечер, и премьера прошли очень успешно: творчество Георга Бюхнера, одного из первых немецких политических изгнанников, оказалось понятным и близким немецким эмигрантам нашего века. В рецензии на премьеру «Войцека» Анна Зегерс писала: «Впервые мы увидели здесь, в Мексике, драму, прочно связанную с лучшей немецкой прогрессивной традицией. Пьеса вызвала у зрителей осознанные и неосознанные, любимые и ненавистные воспоминания и ассоциации...»

¹ W. Kießling. *Alemania Libre in Mexiko*. Berlin, 1974, Bd. 2, S. 201—203.

Пьеса «Немного ему остается времени» была показана 30 сентября 1944 года, а впервые опубликована в следующем году. Автор ее вошел в историю литературы под псевдонимом — Фердинанд Брукнер.

Сын венского фабриканта, он получил университетское образование, примыкал в молодости к экспрессионистам и пацифистам. На тридцать первом году жизни он переехал в Берлин и основал там театр Ренессанса, которым руководил вместе с женою с 1923-го по 1928 год. В тот же период он окончательно утвердился на драматической стезе. Драмой «Болезнь молодежи» (поставлена в 1926, издана в 1928 году) он начал большой цикл пьес, названный им впоследствии «Молодежь двух войн» и законченный лишь в 1952 году пьесой «Плоды и Ничто».

Фердинанд Брукнер проявил также большой интерес к исторической драме. В этом жанре он добивается значительных художественных достижений. Так, например, его «Елизавета Английская» (1930) была переведена на 15 языков¹ и экранизирована. Эта линия получила свое продолжение в пьесах «Наполеон Первый» (1936), с бесспорно антифашистским подтекстом, «Героическая комедия» (1938), центральная фигура — госпожа Сталь, «Симон Боливар» (1942), с главной идеей: власть должна быть направлена лишь на благо народа, и некоторых других, а также в киносценарии «Геслер», опубликованном в журнале «Дас ворт». Сценарий Фердинанда Брукнера звучал остро и злободневно благодаря акцентированному сопоставлению Геслер — Гитлер.

Когда фашизм победил в Германии, драматург вернулся в родную Вену. Франция и США, куда он прибыл «заблаговременно» в 1936 году, стали следующими этапами его эмигрантского пути. В США Фердинанда Брукнера избрали вице-президентом Германо-американской ассоциации писателей. Кроме названных пьес он работает над негритянским фольклором (сборник «Негритянские песни», 1944) и переводит с английского (А. Миллер — «Смерть коммивояжера», 1949) и на английский (Г. Лессинг — «Натан Мудрый»). В 1951 году он вернулся в Западный Берлин.

¹ См.: Фердинанд Брукнер. «Елизавета Английская» и другие пьесы. М., «Искусство», 1973.

Фердинанд Брукнер принадлежал к той небольшой группе изгнанников-драматургов, пьесы которых активно ставились в разных странах. Его антифашистская драма «Расы» (1933), резко осуждающая антисемитизм гитлеровцев, была показана в ноябре того же года в Цюрихе и имела шумный успех у зрителей и у прессы. После этого «Расы» весной 1934 года поставили в Париже, и вновь очень успешно; затем эта драма шла в Польше и Чехословакии. Примерно в то же время в Испании и Румынии играли «Елизавету Английскую», а «Наполеон Первый» — названный автором «Комедией власти» — увидел впервые свет рампы в Чехословакии, в пражском Национальном театре; премьера на немецком языке состоялась несколько позже в Цюрихе. Комедию о Наполеоне поставили также в Вене — буквально за пять минут до вторжения гитлеровских войск; ранее там шла «Маркиза д'О.» — пьеса, написанная Фердинандом Брукнером по одноименной новелле Генриха Клейста. И американские театры проявили интерес к драмам Фердинанда Брукнера: его «Болезнь молодежи» играли в Аргентине и в США, а «Преступники» (1928) шли в Нью-Йорке в постановке Эрвина Пискатора и, наконец, в Мексике состоялось первое представление его острой и злободневной антифашистской пьесы «Немного ему остается времени». Название взято из текста Откровения Иоанна Богослова (XII, 12 — «Потому что к вам сошел диавол в сильной ярости, зная, что немного ему остается времени»).

Место действия пьесы — оккупированная гитлеровцами Норвегия, но, как правильно указал в рецензии на эту премьеру Александр Абуш, его можно перенести в любую другую страну, где насильственным путем установлен нацистский «новый порядок».

Главный персонаж пьесы — норвежский священник Фоссеваген. Фашистская оккупация родной страны поставила его перед ответственной дилеммой: нести ли свой мученический крест, оказывая захватчикам лишь пассивное сопротивление, или стать в авангарде движения всего норвежского народа за свободу и независимость.

Пастор Фоссеваген, как и толлеровский пастор Галль (о нем речь пойдет ниже), мыслит библейскими категориями; фашизм для него это явление антихриста, дьявола в подобии человеческом и т. п.

В драме эти силы воплощают майор Таулер и эсэсовец Верфен. Вот два разных типа оккупантов: майор — опытный вояка, грубый, хитрый, жестокий, но ему еще далеко до исчадия эсэсовского ада — Верфена, хотя тот значительно моложе Таулера.

Цинизм и беспощадность сочетаются у Верфена с трезвым, реалистическим взглядом на положение вещей. Перед нами эсэсовец сороковых годов; в нем почти не осталось бессмысленного садизма первых лет фашистского господства, он учел промахи и ошибки прошлого и действует с той же безжалостностью, но сообразуясь со всеми тонкостями новой обстановки. Именно поэтому его люди не бросились сразу на пастора Фоссевангена, когда тот отважно и с достоинством выступил в церкви. Тора, дочь пастора, расценивает это иначе:

«Тора. Даже этим волкам стало ясно, что ты сильнее их.

Фоссеванген. Во всяком случае, они меня не перебивали.

Тора. Словно окаменев, сидели они в своих мундирах, уставившись на тебя. (Неуверенно.) Они не придут, отец.»

Надежда дочери не сбылась; Верфен со своей командой прибыл на квартиру пастора. Но не для немедленной расправы, а скорее для «дьявольского искушения» строптивого норвежца. «Мы раньше совершали ошибку, — сообщает он поучительным тоном, — бросали видных немецких священников в тюрьмы, подвергали издевательствам, истязали их. И вот теперь эти лица выступают в столь желанной для них роли мучеников». — «Для вас мученичество — только роль?» — восклицает ошеломленный пастор. И Верфен поясняет: «Маленькие и безвестные мучаются. Популярные и именитые не страдают, они чувствуют, что на них смотрит весь мир, и это — словно наркот — снимает всю боль».

Слова и дела Верфена очень скоро приводят пастора к выводу, что перед ним звери в человеческом обличии; сам бог ушел бы в подполье для борьбы с ними. И пастор примыкает к Ларсу, жениху Торы, нелегально запаасающему оружие, чтобы в нужный момент поднять весь норвежский народ против оккупантов.

Пьеса «Немного ему остается времени» была первой частью дилогии, названной автором «Драмы нашего вре-

мени». Ее вторую часть составила пьеса «Освобожденные» (Цюрих, 1945), которая затрагивала сложный психологический конфликт между армией освободителей, изгнавших из страны гитлеровских оккупантов, и участниками антифашистской подпольной организации.

Выступая в 1939 году на Международном конгрессе писателей в Нью-Йорке, Фердинанд Брукнер подверг критике теорию «чистого» искусства и от имени немецких писателей, сознающих, как много они упустили в своем творчестве, заявил: «Мы напоминаем писателям всего мира, собравшимся здесь: ваши произведения должны стать оружием; только в этом случае мы когда-нибудь придем к лучшей жизни». Антифашистские драмы Фердинанда Брукнера показывают, что его слова не разошлись с делом.

Пьеса «Немного ему остается времени» не случайно попала в Мексику; у ее автора была прочная связь с немецкими антифашистами в этой стране. Еще в 1942 году Фердинанд Брукнер высказался в поддержку движения «Свободная Германия», придавая большое значение созданию действительно эффективного единства противников гитлеризма. «Уже десять лет,— писал он,— существует Германия вне Германии, и вот уже десять лет она упускает возможность создать для себя единое, общее представительство»¹.

Фердинанд Брукнер с радостью видел, что во главе движения «Свободная Германия» стали достойные люди. Среди них он первым называет Людвига Ренна, «в чьем творчестве проявились надежность, деловитость и методичность ученого и чья жизнь пронизана духом искренности, боеспособности и самоотверженности»². Именно Фердинанду Брукнеру принадлежала удачная идея привлечь к движению «Свободная Германия» живущего в США Генриха Манна, «чье влияние и чья гражданская позиция вновь и вновь служат ободряющим примером для всех эмигрантов»³. Позднее он дал развернутую характеристику Генриху Манну в статье, написанной для

¹ W. Kießling. *Alemania Libre in Mexiko*. Berlin, 1974, Bd. 2, S. 29.

² Там же.

³ Там же.

журнала «Фрайес Дойчланд» (1944, июнь), найдя для нее меткие, взволнованные слова. А в ноябре 1944 года Фердинанд Брукнер отправил в адрес «Фрайес Дойчланд» телеграмму со следующим пророческим поздравлением: «Ваш журнал, на страницах которого столько ненависти и столько надежды, помог нам не утратить веры. Желаю Вам, чтобы на четвертом, наиболее ответственном для вас, году издания журнал выписывали все строители новой Германии».

В заключение хочется упомянуть о театральной постановке, действительно необычной и неповторимой не только в истории клуба имени Генриха Гейне. Она состоялась 10 мая 1945 года, то есть в двенадцатую годовщину скандального сожжения книг и в первый «будничный» день после праздника Победы. Представление было заранее приурочено к другой юбилейной дате — к 60-летию Эгона Эрвина Киша, вице-президента клуба. С присущей ему легкостью и юмором юбиляр набросал пять сцен «трагикомедии», своего рода театрального капустника, используя в качестве сюжетной основы свой репортаж «Как я узнал, что Редль был шпионом».

На театральные подмостки маленького и уже хорошо обжитого концертного зала вышли действительно выдающиеся мастера... немецкой литературы: Анна Зегерс, Людвиг Ренн, Бодо Узе, Теодор Балк, Александр Абуш, а секретарь клуба, писатель-коммунист Курт Штерн, выступал вместе со своей дочуркой Надиной. Режиссеру Альбрехту Виктору Блюму было поручено... писать рецензию на этот спектакль со следующей мотивировкой: раз писатели стали режиссерами и актерами, то ему не остается ничего другого, как заняться литературным трудом. Наибольший успех выпал на долю Анны Зегерс, исполнявшей роль баронессы Даубек (рецензент полагал, что ей была бы вполне по плечу роль Марии Стюарт), и Бруно Фрая, убедительно сыгравшего главного героя капустника — Редля.

В целом работа театрального коллектива клуба имени Генриха Гейне оказалась весомой; ее значение выходило за рамки чисто театральных задач. Коллектив, сплотившийся вокруг упомянутых постановок, играл важную роль в жизни клуба. В большинстве своем это были любители, некоторые из них приобрели «сценический

опыт» еще во французском концлагере Верне и считались «звездами».

Литературно-театральные вечера за колючей проволокой, которые устраивались с разрешения лагерной администрации, были небольшой отдушиной для измученных заключенных. Бывший узник концлагеря Верне немецкий коммунист Эрих Юнгман, вспоминая эти вечера, писал: «Но между представлениями в Верне и в Мехико была «небольшая разница», которая сразу бросалась в глаза. В лагере приходилось преодолевать неимоверные трудности. Каждая песня, каждая сценка, каждое стихотворение, ввод каждой «звезды» — все должно было пройти «высочайшую цензуру». Любая политическая тенденция, в том числе и антифашистская, сразу же запрещалась... В клубе имени Генриха Гейне тех или иных трудностей тоже хватало. И все же — какая разница! Вместо «капеллы жестянщиков», игравших на пустых консервных банках, спектакль сопровождает квартет, а то и секстет великолепных мексиканских музыкантов. Оформителям сцены незачем переоборудовать полбарака и одалживать у зрителей шерстяные одеяла, чтобы соорудить занавес. В нашем концертном зале — удобные стулья, даже со спинкой; публике не надо, как в лагере, тащить с собой табуретки и скамеечки, чтобы как-то примоститься. И существеннейшая разница: ни пьесы, ни стихи, ни вступительное слово не проходили никакой цензуры. Мексиканские власти не только предоставили нам убежище, но и дали нам возможность и в изгнании укреплять подлинную немецкую культуру»¹.

Самодельный коллектив возглавили опытные профессионалы — Альбрехт Виктор Блюм, Лидия Петрова, Чарльз Ронер, Гюнтер Рушин, Стефания Спира, Рихард Хан, Бригитта Чатель. Они играли главные роли и выступали как режиссеры. Атмосфера товарищества, доброжелательства, характерная для клуба имени Генриха Гейне в целом, была особенно ощутима в группе его театральных энтузиастов. Эта атмосфера неизменно устанавливалась и в зрительном зале между публикой и артистами.

Актуальные, глубоко гуманистические спектакли, поставленные с завидной выдумкой, собирали самую боль-

¹ «Heines Geist in Mexiko», 1946, S. 33.

шую аудиторию по сравнению с другими мероприятиями клуба. Для многих они были хорошей школой и даже культурно-политическим университетом. Эффективность пропаганды художественными средствами оказалась очень большой. Все это позволяет высоко оценить деятельность театральной секции.

Хорошо была поставлена в клубе и лекционная работа. Доклады и сообщения были весьма разнообразными, от сугубо научных (например, «Идеалистический и материалистический взгляд на историю»; этот доклад прочел Ласло Радвани, муж Анны Зегерс, писавший также под псевдонимом Иоганн Лоренц Шмидт) до весьма популярных (например, «Как слушать музыку?»). Живой интерес вызывали выступления на актуальные политические темы, такие, как «Задачи писателя во время войны» (Александр Абуш), «1943 год — год важных решений, больших надежд и опасностей» (Андре Симон), и особенно вечера, посвященные победам советских войск, например: «Героическая борьба советского народа», «Немецкие писатели под Сталинградом». О последнем Эгон Эрвин Киш писал в еженедельнике «Демократише пост» следующее: «Это был не просто акт солидарности, это был шаг к объединению культурных сил эмиграции, физически разбросанной по всему миру... Бодо Узе говорил о Советском Союзе, о произведениях немецких писателей, пьесах, историко-литературных трудах, которые создавались даже во время отступления или осады. Он говорил и о тех авторах, которые завершили теоретические дебаты о тенденции, о подлинной и мнимой ценности произведений, завершили тем, что доказали индентичность пера и штыка»¹.

В зале звучали новейшие произведения Бехера, Бределя, Вайнерта, Вольфа, Шарера², полные силы и уверенности. Они будили и укрепляли симпатии к Стране Советов, порождали сознание «необходимости для каждого, как бы он ни относился к политике, поддерживать русский народ, принявший ныне на себя труднейшую часть борьбы с Гитлером».

¹ W. Kießling. *Alemania Libre in Mexiko*. Berlin, 1974, Bd. 2, S. 220—221.

² Непосредственно под Сталинградом из названных писателей были только Вилли Бредель и Эрих Вайнерт.



Анна Зегерс



Людвиг Ренн



Эрих Вайнерт (справа) и Ганс Мархвица. Мадрид. 1937 г.



*Генрих Манн (справа)
и Томас Манн. Нью-Йорк.
Октябрь 1940 г.*



*Томас Манн в Калифорнии,
в годы второй мировой войны.*



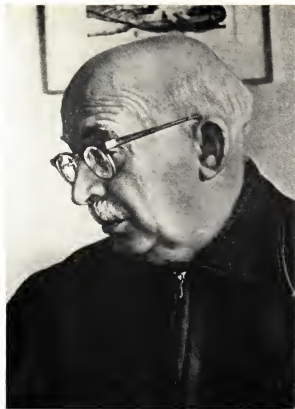
Фридрих Вольф (слева), Рубен Симонов, Всеволод Вишневский после премьеры драмы «Флоридсдорф» в Театре им. Евг. Вахтангова. Москва. 1936 г.



Фридрих Вольф во французском концлагере Верне. 1939—1940 гг.



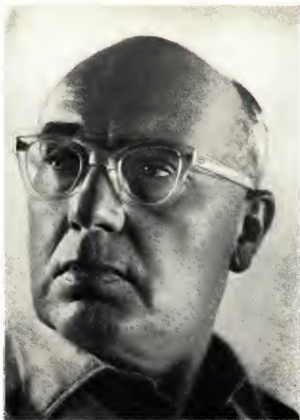
Эрих Мария Ремарк



Арнольд Цвейг



Эрнст Буш



Иоганнес Р. Бехер



Вилли Бредель



Эрих Вайнерт (у микрофона) и Вальтер Ульбрихт. Под Сталинградом. Январь 1943 г.

За нашу Советскую Родину



• УДОСТОВЕРЕНИЕ •

За участие в героической обороне
СТАЛИНГРАДА

Вайнерт

Эрих Павлович

Указом ПРЕЗИДИУМА
ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР
от 22 декабря 1942г награжден
медалью

«ЗА ОБОРОНУ СТАЛИНГРАДА»

От имени ПРЕЗИДИУМА
ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР
медаль «За оборону Сталинграда»
вручена 17-го Августа 1943г
Г. № 29490

Начальник 7го отдела ГлавПУРКА

Полковник

(Дурицев)

Фотокопия документа
из архива Эриха Вайнерта.



ERICH WEINERT

WEIHNACHTEN—DENK AN DEIN KIND!

Denk an dein Kind!
Wohl diese Nacht
Träumst es von dir!
Und wenn es morgen aufgewacht,
Dann tragt dein Kind nach dir:
Mutter, ist Vater noch nicht hier!

Denk an dein Kind!
Es ist noch klein!
Was soll denn seine Zukunft sein,
Wenn du nicht wiederkehrst,
Wenn du es nicht ernährst?
Soll seine Frau sich plagen und mühen,
Es ohne Vater aufrziehen?

Wie hat dein Kind gelacht,
Wenn es dich sah!
Nun bist du nicht mehr da,
In stiller Nacht
Weint es nach dir:
O Vater, wärest du wieder hier!

Denk an dein Kind!
Soll es einst sagen:
Mein Vater ist nicht heimgekehrt,
Er hat für Schurken sich geschlagen,
Die unser Vaterland enlehrt!

Denk an dein Kind!
Bald ist der braune Spuk vorbei
Und Deutschland atmet wieder frei!
Und du? Du bleibst dort nicht zurück
Zu deinem Kind, zu deinem Glück!
Wo alle wieder glücklich sind?
Denk an dein Kind!

Фронтовая листовка для немецких солдат.



Бертольт Брехт и Елена Вайгель.



Эрнст Толлер

Zweit' stand: Ich sollte nicht gern, weil unser dem Menschen
 Für unsterbliche Tugend der gute Mutter Natur gab;
 Wenn aus Freundschaft und Barmhertzigkeit menschlichem Leben
 Euch ein glücklicher Tag, der unbeschreiblich und leicht
 Tote die Augen und den Menschen mit heiligen Tränen
 Geseh' erhebt' er mich ja, wie schön ich bei stillen Dingen
 Begonnenen erhebe! Denn erst verlange er das Neue
 Gedenkt der Künste dann mit unermesslichem Fleiß;
 Endlich begehrt er das Neue, das ich erhebt und mich macht
 In der Jugend ich ihm ein hoher Gedanke der Freiheit
 Ist die Freiheit ihm erhebt und heiligt Gedanken der Gerechtigkeit
 Dagegen des menschlichen Fleiß, selbst ich aus irgend heiligem
 Fleiß ich er ja prüfen, der Mann, dem in seinen Jahren
 Ich der ersten Versuch aus solchen Fleißem erhebt.
 Ist im Fleiß wie im Fleiß ich erhebt und mich befreit.
 Wenn das Neue bringt er besser und erhebt den Gedanken.

Insbesondere begann jedoch die unsterbliche Freiheit:
 Sagt mir, was ihr gelbt? Denn das begehrt' ich ja nicht

Edelmütig, welcher Mensch der Freiheit mit "Katholik"
 Ich ich nicht mehr leben nach dem, was ich nicht erhebt
 Und mich erhebt er nicht, das menschliche Fleiß
 Leben von ihm ich mit der Freiheit, nach ich wie der
 Freiheit lebe, der Zug mit ihm zum Fleiß ja ich
 Unsterblich habe man keine mehr erheben
 Sie mit nun erhebt den Fleiß, der ganz heiligt ist erhebt
 Die Freiheit und Freiheit nach groß der Freiheit u
 Freiheit leben wie auch ganz der Freiheit nach
 Freiheit erhebt erhebt, wie besser der Freiheit
 Und wie ich der Freiheit der eigentlichen Freiheit
 Freiheit erhebt er ja ich, die menschliche Freiheit
 Sie mit Fleiß wie Freiheit, das menschliche

BRAUNBUCH

UBER REICHSTAGSBRAND UND HITLERTERROR



Под обложкой книги И. В. Гёте «Герман и Доротея» скрыто антифашистское издание.



В средней школе имени Карла Грюнберга. Берлин. 1977 г.

Сам Бодо Узе, открывший этот волнующий вечер, прошел в своей жизни через горнило серьезнейших испытаний и мог по достоинству оценить мужество своих единомышленников, участвовавших в Сталинградской битве. Его жизненный путь, весьма примечательный, во многом совпадал с биографией Людвига Ренна.

Сын офицера кайзеровской армии, Бодо Узе вырос в обстановке верноподданничества и чиновничества. Семнадцати лет он вступил в военно-националистический союз «Оберланд», одну из организаций «черного рейхсвера», а затем, попав под влияние фашистской пропаганды, стал членом национал-социалистической партии гитлеровцев, примкнув вскоре к ее «оппозиционному» (штрафниковскому) крылу. В 1928 году Бодо Узе доверяют пост главного редактора большой нацистской газеты в городе Итцехо (северо-западнее Гамбурга). Здесь у него завязываются первые контакты с революционно настроенными крестьянами земли Шлезвиг-Гольштейн, тяжелое положение которых пронзело на будущего писателя сильное впечатление. Примерно в тот же период Бодо Узе обращается к произведениям В. И. Ленина с предвзятым желанием обнаружить в них противоречия и уязвимые места.

Четкость, логичность, глубокая правда ленинских трудов потрясли его. Он начинает постигать всю бессовестность фальсификации, к которой прибегала фашистская пропаганда. Дальнейшее знакомство с социалистической литературой привело к тому, что Бодо Узе опубликовал в своей газете несколько статей, призывал в них установить добрососедские отношения с Советским Союзом. Активизировалось также его участие в движении немецких крестьян против юнкерского гнета. За столь тяжкие «проступки» строптивого редактора сняли с работы и исключили из нацистской партии. Укрепляя связь с революционным крестьянством, Бодо Узе выступил в начале тридцатых годов с брошюрой «Борьба крестьян с крестьянской нищетой». Дальнейшая деятельность вскоре приводит Бодо Узе в ряды Коммунистической партии Германии.

После фашистского переворота он вынужден уйти в эмиграцию, так как гитлеровцы не преминули бы расправиться с «вероотступником» и крайне нежелательным очевидцем их различных закулисных махинаций. При-

быв во Францию, Бодо Узе сближается с писателями-коммунистами Александром Абушем, Анной Зегерс, Людвигом Ренном (с ними он встретится и в Мадриде, и в Мексике). Ему часто приходилось выступать на антифашистских митингах и в демократической прессе.

Большое внимание привлекло его «Открытое письмо» Вилли Элерсу, главному редактору той газеты, которую раньше возглавлял он сам. «Сегодня Вы сидите на моем месте, но я Вам не завидую... Ведь молчание стало Вашей высшей обязанностью. Вы умалчиваете о жертвах 30 июня¹. Вы обходите молчанием ад концентрационных лагерей. Вы не говорите ни слова о том, что пьянство, обжорство и распутство были присущи не только высшим чинам штурмовиков, но и сейчас вошли в обычай, как это видно на примере господина Лея, фюрера «Трудового фронта»². Там, где отмолчаться не удастся, Вам придется лгать... И с точки зрения интересов нации нельзя представить себе ничего худшего, чем ваша нацистская политика. Куда бы ни простер национал-социализм свои кровавые руки, он всюду несет беды и несчастья».

В 1935 году во Франции и в Советском Союзе была опубликована книга Бодо Узе «Наемник и солдат». Это произведение представляет собой автобиографию писателя, автобиографию честную и суровую. Бодо Узе правдиво рассказывает о своих заблуждениях и ошибках. Однако книга интересна главным образом не «литературной исповедью» автора, а беспощадным разоблачением фальсификаций и преступлений, с помощью которых удалось захватить власть немецкому фашизму. Бывший участник нацистского движения, Бодо Узе обличает также промышленных магнатов, финансирующих гитлеровцев.

Колоритен эпизод в кабинете одного из руководителей националистической организации «Оберланд». Грязные махинаторы собрались здесь для того, чтобы разра-

¹ 30 июня 1934 года Гитлер осуществил расправу над Ремом и другими руководителями штурмовых отрядов. Было расстреляно свыше тысячи человек. Вся организация СА была распущена. Это событие получило название — «Ночь длинных ножей».

² Распустив все профсоюзные организации, гитлеровцы объявили «Трудовой фронт» монопольным представителем интересов всех трудящихся. Во главе «Трудового фронта» встал фашист Роберт Лей. Стремясь уйти от заслуженной кары, Лей повесился в октябре 1945 года.

ботать план изготовления фальшивых червоицев. Они надеялись создать этим самым серьезные затруднения в хозяйственной жизни Советского Союза и «дать толчок внутриаполитическим изменениям». План фальшивомонетчиков, в числе которых был и адъютант гетмана Скоропадского, провалился так же, как и затея с фабрикой фальшивых червоицев. Этот и многие другие эпизоды ясно показывают, что именно заставило Бодо Узе порвать с фашизмом.

«Наемник и солдат» как бы подводит итоги исканиям писателя; расчет с прошлым закончен, начинается зрелая пора творческой деятельности. Всю свою дальнейшую жизнь Бодо Узе полностью подчинил задачам революционной борьбы пролетариата. Серьезнейшим испытанием для писателя было участие в испанских событиях. Отложив на время перо, Бодо Узе в течение двух лет сражался на посту политического комиссара. Вместе с другими бойцами интернациональной бригады он участвовал во многих боях, проявив подлинный героизм. Так бывший наемник «черного рейхсвера» превратился в солдата свободы.

Тяжелая болезнь вынудила писателя вернуться в 1938 году во Францию. В том же году выходит в свет его повесть-репортаж «Первая битва», посвященная отважному батальону имени Эдгара Андре. Эта книга строга и сурова, как фронтовые будни. Автор рассказывает о том, как люди, которые за всю свою жизнь ни разу не держали в руках винтовки, едут во имя высокой идеи в неведомую им Испанию, о том, как, узнав хмурым ноябрьским утром о казни Эдгара Андре, замечательного соратника Тельмана, они нарекают свой батальон его именем, и о том, как стойкость духа помогает им преодолеть, казалось бы, нечеловеческие трудности и остановить врага на подступах к Мадриду.

Многие страницы повести, особенно эпизод боя против танков врага, нельзя читать без волнения. «Первая битва» преодолела заборы гитлеровской охраны и попала на родину автора в «невинной» обложке школьного издания «Лагерь Валлеиштейна» Шиллера.

В конце 1938 года Бодо Узе отправляется в США; партия поставила перед ним задачу, сходящую с той, которую примерно годом раньше выполнял Людвиг Реин: организовывать моральную и материальную поддержку

Испанской республике. После окончания военных действий в Испании Бодо Узе жил некоторое время в США, а затем, когда в 1940 году американские власти отказались продлить ему визу, переехал в Мексику, где и оставался до возвращения на родину.

В Мексике он с большой активностью работает в прессе, в издательстве «Эль либро либре», в антифашистской организации «Свободная Германия» и в Латноамериканском комитете, о котором уже говорилось выше. Наряду со столь интенсивной общественной деятельностью Бодо Узе продолжает выступать и как писатель; более того, именно в этот период он создал свой лучший роман «Лейтенант Бертрам», сравниться с которым (из его книг) могут только «Патриоты» (1954).

Над «Бертрамом» писатель работал с перерывами около семи лет. Первоначально роман назывался «Путь лейтенанта Бертрама», но затем в процессе работы автор изменил название книги. Отдельные главы его опубликовал журнал «Дас ворт».

Роман распадается на две части; сперва Бодо Узе воспроизводит жизнь и нравы одной из многих летних частей гитлеровского вермахта, расположенной где-то на севере страны. Идет рьяная подготовка к войне, воспитываются свирепые беспощадные убийцы.

Первым в антифашистской литературе Бодо Узе детально знакомит своих читателей с офицерским корпусом «III империи». Кульминацией этой части является учебная атака на остров Вюст (вымышленное название). Вот она, увертюра к войне; вот ее первые жертвы и дурман легкой победы. С бездумным бахвальством докладывает 24-летний Бертрам о своем «подвиге», о том, как лихо и ловко он убил рыбака, не покинувшего остров. И уж совсем опасен начальник Бертрама — Хартенек. «Тому, кто хочет уничтожить, — поучает он подчиненных, — теперь достаточно небольшой изобретательности. Средства уничтожения имеются в избытке. Завтра Европа будет нашей». Его заветное желание: скорей бы настала война.

Вторая часть романа не случайно имеет посвящение: «Павшим и оставшимся в живых бойцам Одиннадцатой интернациональной бригады». Действие ее разворачивается на фронтах Испании; военные эпизоды, героический Мадрид, успехи и поражения республиканцев — все это

дается достоверно, убедительно, с глубоким проникновением в психологию действующих лиц.

Лейтенант Бертрам и его коллеги, военные летчики гитлеровской армии, прибыли в составе фашистского легиона «Коидор» в Испанию и принимают участие уже не в учебных налетах, а в варварских бомбардировках и военных объектов, и мирных жителей. Их зверства достигают апогея в беспощадном разрушении города Герники. Вот где пригодился опыт учебной атаки на Вюст; правда, число жертв возросло тут в тысячи раз.

В «Лейтенанте Бертраме» — и это обстоятельство роднит роман Бодо Узе с многими произведениями других писателей-коммунистов — мы найдем — наряду с палачами и жертвами — подпольщиков, бойцов-антифашистов, ведущих самоотверженный бой с врагом. Но если в первой части они действуют нелегально, то в Испании сражение ведется открыто, с оружием в руках.

Писатель показывает, что это обстоятельство решающим образом меняло их психологическое состояние, удесятерило силы гонимых и измученных людей. Зомерванд, Керстен, Флеминг и другие немецкие добровольцы, приехавшие сражаться за свободу испанского народа, прекрасно понимают, что они отстаивают свободу и своей родины. Ленинские идеи пролетарского интернационализма вошли в их плоть и кровь. И хотя в рядах интернациональных бригад воевали бойцы свыше пятидесяти национальностей, герои «Лейтенанта Бертрама» сознают свою особую роль в этой борьбе.

Во время одной из немногих передышек между боями Хейн Зомерванд говорит своим друзьям: «Революционные битвы 1918—1923 годов забыты; никто ими больше не интересуется, никто о них не вспоминает: это дела давно минувших дней. И поэтому — тяжкий крест быть немцем. Тяжкий, очень тяжкий крест. Может быть, вы были правы, когда вспоминали камни, говоря о Германии. Она действительно словно огромный камень на нашем сердце. И когда бьешь себя в грудь и спрашиваешь — так что же такое Германия? — то ощущаешь не сердце, а камень. Эту ношу мы должны таскать за собою повсюду. Пока все не изменится. Пока мы все не изменим. И у многих сердце не вынесет этой ноши». Эта другая Германия особенно близка писателю; показанная в романе в своей реальной сложности, в богатстве нюансов и полу-

тонов, она противостоит вымуштрованному, плоскому, по существу убогим гитлеровским нитервентам. Собственно говоря, и в этом романе Бодо Узе варьируется тема наемника и солдата. С ней тесно связана проблема действенной борьбы против фашизма, творящего чудовищные злодеяния не только в Германии, но и «импортирующего» их в другие страны.

В ходе событий Бертрам начинает постепенно понимать свою незавидную роль, роль послушного и преступного инструмента в руках душителей свободы испанского народа. Развязка наступает несколько внезапно: самолет сбивает зенитная артиллерия республиканцев; Бертрам прыгает с парашютом, и тот же Хартебек, считавшийся его другом, кружит вокруг него, расстреливая Бертрама, так как прыжок на территорию противника приравнен к дезертирству; Бертрам судорожно вцепляется в стропы парашюта, он вносит беспомощно, как учебная мишень; мучительно болят простреленные плечо и нога. И пока он еще жив, Бертраму хочется ускорить падение; парадоксально, но там, в лагере противника, — его спасение.

Примечательно, что автор сталкивает Бертрама с Зомервандом, воплощающим в романе лучшие черты героев антифашистского Сопротивления. «То, чему вы научились в Германии, — гневно говорит Зомерванд пленному летчику, — вы хотите распространить на весь мир. Вы стремитесь превратить весь мир в тюрьму. Вот в чем смысл войны, которую вы здесь ведете. Но запомни хорошенько: этого мы не допустим. Пока мы живы, не будет вам покоя. Не будет покоя и нам, пока мы не осилим вас, всех вас, каждого из вас». В страхе и смятении Бертрам уверяет Зомерванда, что не желает больше иметь чего-либо общего с гитлеровцами; он даже неожиданно выпаливает: «Я не фашист». Но, разумеется, «перековка» наемника происходит здесь слишком стремительно. Она столь же стремительна, как и прыжок с парашютом, который Бертрам воспринимает как прыжок от лжи к правде.

История показала, что подлинная перековка таких офицеров, как Бертрам, началась в Сталинградском «котле» или на Курской дуге. Но в некоторых из них первое сомнение зародилось уже в Испании; к ним (правда, в силу довольно случайной ситуации) и относится

Бертрам. То обстоятельство, что роман писался в основном после испанских событий, позволило автору очень зрело оценить их роль, их место в единой цепи международных антифашистских выступлений. Сохраняя исторический оптимизм, Бодо Узе подчеркивает то поистине огромное значение, которое имела эта «критика фашизма оружием» для всего мира. Роман «Лейтенант Бертрам» бесспорный успех Бодо Узе, причем его «книга... написана ясным превосходным немецким языком, взявшим себе за образец язык классической немецкой прозы» (Анна Зегерс):

В Мексике Бодо Узе создает свою первую и единственную пьесу — «Цена жизни». Ее действие происходит в канун 1945 года в городке на юге Германии. Эта четырехактная драма, посвященная немецкому движению Сопротивления, была исполнена 20 марта 1947 года в Мехико на немецком языке остатками театральной труппы клуба имени Георга Гейне, к тому моменту уже прекратившему свое существование. Спектакль, который поставила Стефания Спир, состоялся в Театральном зале Союза испанских республиканцев.

Бодо Узе работает также над романом «Мы сыновья», который, однако, увидел свет только в 1948 году на родине писателя. Бодо Узе активно сотрудничал в журнале «Фрайес Дойчланд».

Журнал этот возник по инициативе партийной группы КПГ в Мексике¹, понимавшей, что отсутствие агитационно-пропагандистского печатного органа крайне затруднит развертывание эффективной антифашистской борьбы. В небольшом рассказе, выдержанном в духе блистательной юморески («Воспоминания старого сотрудника»), Эгон Эрвин Киш повествует о тех титанических трудностях (безденежье играло и здесь первую скрипку), которые пришлось преодолеть кучке энтузиастов при создании этого журнала.

Первый номер «Фрайес Дойчланд» вышел 15 октября 1941 года. В редакционной статье говорилось: «Сейчас, когда мы сдаем наш журнал в печать, битва под Москвой близится к кульминации. Хотелось, чтобы каждая строка этого номера, написанная за тридцать земель от

¹ Из всех латиноамериканских стран такие партийные группы существовали только в Мексике и на Кубе.

поля боя, своими, пусть ничтожно малыми, силами хоть чуточку помогла бы победе над фашизмом». Журнал «Фрайес Дойчланд» выходил объемом в 32—36 страниц обычного формата; он существовал до 1946 года, а затем некоторое время продолжал выходить под другим названием — «Нойес Дойчланд».

Бодо Узе был одним из тех неисправимых оптимистов, кто буквально на пустом месте и с минимальным «капиталом» создал очень нужный, боевой журнал и затем активно работал в нем.

Вспоминая «мексиканский» период своей жизни в книге «Образы и проблемы» (Берлин, 1959), Бодо Узе писал, что деятельность в этом журнале и в движении «Свободная Германия» придавала существованию немецких эмигрантов смысл и цель.

В «Фрайес Дойчланд» появились такие статьи Бодо Узе, как «Капитал», «Родина», «Этого нельзя забыть», «Старые предрассудки — новые оценки», «Ответственность и долг», «Ромен Роллан и немцы», «Дьявол во Франции». Примечательна острая полемика с Эрнестом Хемингуэем, которую Бодо Узе ведет в статье «Писатель и война». Бодо Узе также откликнулся взволнованной рецензией на очень важное издание — книгу «Немецкая армия в ее подлинном виде. Дневники немецких офицеров и солдат». Она вышла в мае 1944 года в издательстве «Эль либро либре» на испанском языке.

Впервые жители стран Латинской Америки получили документальные свидетельства чудовищных зверств, которые творились фашистами в Советской России. Страницы дневников убитых или пленных оккупантов повествовали о таких жестокостях, что всякому нормальному человеку становилось жутко. «Сегодня я приказал, расстрелять во второй половине дня семнадцатилетнюю Людмилу Хуканову. Я отдал этот приказ с полным равнодушием», — писал в своем дневнике начальник военной полиции Фридрих Шмидт. А в дневнике рядового солдата Рудольфа Ланге читаем: «Нас охватила неистовая жажда разрушения». Лишь в единичных случаях в записях звучали нотки сомнения, растерянности и тем более негодования. Бодо Узе выразил в своей рецензии надежду, что славные победы Советской Армии разрушат феномен «слепого доверия» Гитлеру, все еще застилающий глаза многим немцам.

В последнем номере «Фрайес Дойчланд» Бодо Узе выступил с обзором двенадцатилетней деятельности писателей-эмигрантов и как характерную черту отметил их инициативность и активность в решении культурно-политических задач. Эта черта была присуща авангарду литературной эмиграции уже с первых же месяцев изгнания, когда в прокуренных кабинетах парижских кафе вынашивались планы первых шагов, направленных на то, чтобы помочь товарищам, попавшим в беду. В 1948 году после 15 лет изгнания, Бодо Узе смог наконец вернуться в Берлин.

Выше говорилось о таком примечательном литературном явлении, как рождение в бою. Писательский путь Бодо Узе — яркий пример этого многогранного процесса. Его творчество тоже вызревало в тяжких условиях, в скитаниях и сражениях в прямом смысле слова. В эмиграции ушел функционер, журналист; на родину вернулся мастер прозы, писатель-коммунист, лучшие произведения которого отличает высокая гражданственность и публицистическая страстность. И большую роль в этом становлении сыграл «мексиканский» период творчества Бодо Узе.

Клуб имени Генриха Гейне не был единственным в своем роде. Его «тезка» в Англии возник из «Свободного немецкого культурбунда», солидной организации, основанной в Лондоне в 1938 году. В правление «Свободного немецкого культурбунда» в Великобритании¹ входили: Альфред Керр, Оскар Кокошка, Бертольд Фиртель и одно время Стефан Цвейг.

«Свободный немецкий культурбунд» выпускал в 1941—1945 годах информативный ежемесячник — «Фрайе дойче культур». Сначала журнал печатался на гектографе, а затем (с 1942 года) типографским способом; он публиковал политические, литературные и научные материалы, а также текущую информацию.

В сентябрьском номере 1941 года «Фрайе дойче культур» так определил свои задачи: «...хранить великое наследие немецкой культуры, содействовать развитию молодых творческих сил и углублять нашу связь с англий-

¹ «Free German League of Culture in Great Britain, Organisation of Anti-Nazis Refugees».

ской культурой прошлого и настоящего времени... Стремиться защищать интересы всех немецких эмигрантов в Англии и особенно тех, кто и сегодня все еще лишен возможности участвовать в великой освободительной борьбе народов; о них, заключенных в лагеря для интернированных лиц, мы заботились и заботимся больше всего. Мы, изгнанные немецкие антифашисты, стоим в одном ряду с Англией, Соединенными Штатами и Советским Союзом».

Среди авторов, печатавшихся на страницах «Фрайе дойче культур», были Иоганнес Р. Бехер, Эрих Вайнерт, Вернер Ильберг, Ганс Кале, Лео Кац, Куба, Юрген Кучинский, Генрих Манн, Макс Циммеринг. Считая, что «Свободный немецкий культурбунд» слишком «заражен» коммунистическим влиянием, писатель-анархист Курт Хиллер организовал в Лондоне «Группу независимых немецких авторов» (апрель 1939 — август 1946) и стал ее председателем. Члены этой группы (примерно 30 человек) выступали с докладами или читали свои произведения. Наличие таких групп, считавших себя «антитезой» коммунистически направленным организациям, дает яркое представление о разнородности антифашистского лагеря эмигрантов.

В Праге немецкие писатели также объединились, сперва в «Литературную секцию клуба имени Бертольта Брехта», душой которой был Виланд Херцфельде, затем в «Группу писателей при Лиге борьбы за права человека» и в клуб имени Томаса Манна.

В столице Дании немецкие эмигранты организовали свой читательский клуб, наиболее значительным мероприятием которого было проведение выставки «Свободной немецкой книги».

В Швеции тоже существовал как самостоятельная организация «Свободный немецкий культурбунд».

Ф. К. Вайскопф указывает в своей книге «Под чужими небесами» также на писательские объединения в Южной Америке и в Северной Америке, в частности на Германо-американскую ассоциацию писателей. Эта ассоциация была создана в 1938 году как одна из секций Союза немецких писателей, распущенного гитлеровцами весной 1933 года и вновь основанного в Париже осенью того же года. Во главе Союза стал Рудольф Леонгард, почетным председателем был Генрих Манн. Президентом Германо-

американской ассоциации избрали Оскара Марию Графа, вице-президентом — Фердинанда Брукнера.

Все эти организации стремились в той или иной мере объединить антифашистские устремления литературных кругов немецкой эмиграции. Они проводили разнообразные мероприятия, и большинству из них удавалось стать своеобразными организующими центрами. Некоторые сумели политически активизировать свою постоянную аудиторию. На первом месте здесь, бесспорно, стоит клуб имени Генриха Гейне и все породившее его мощное антифашистское движение «Свободная Германия» в Мексике. Располагая крепким партийным ядром (свыше 100 коммунистов), поддержкой президента страны, своей прессой и издательством, немецкие антифашисты в Мексике стали ведущей, организующей силой в содружестве латиноамериканских стран. И не приходится удивляться тому, что 1 февраля 1946 года на вечере, посвященном торжественному закрытию клуба имени Генриха Гейне, звучало немало элегических ноток.

Анна Зегерс с глубоким чувством произнесла свое «Слово прощания с клубом имени Генриха Гейне». Она говорила о том, что всю деятельность клуба пронизывал дух великого писателя. «Он был нашим хранителем в этой удивительной стране, куда нас привели многотрудные скитания. Своими малыми силами мы стремились возродить здесь блеск его духа, его иронии, его критической мысли... и когда нас чересчур одолевала тоска по родине, мы находили утешение в его насмешливой скорби...»

В дискуссиях о «чистом» и тенденциозном искусстве, продолжала Анна Зегерс, не раз звучали страстные слова Гейне, не склонявшегося порой даже перед величием Гёте, слова, в которых выражено гражданское кредо политического поэта: «Правда, он (Гёте.— В. Д.) со своей олимпийской ясностью и невозмутимостью отметал от себя все земные беспокойства, но мы, мы не олимпийцы. И как бы мы ни любили искусство, разгромленная Варшава¹ для нас не менее важна, чем искусство». И, заканчивая взволнованную речь, писательница сказала: «Гейне делил с нами все стадии эмиграции: бегство и бесправное существование на чужбине, цензуру, борьбу, ностальгию. Но сейчас наступил такой момент, когда Гейне

¹ Имеется в виду подавленное восстание 1830—1831 годов.

оставляет нас,— момент окончательного возвращения на родину».

Прежде чем войдешь в дом, подумай, как ты из него выйдешь,— рекомендует мудрая восточная пословица. Эмигрантам некогда было задумываться над своим возвращением; все силы, вся энергия уходили на то, чтобы «войти в дом» и получше в нем закрепиться. Но вот рухнул фашистский рейх, и выяснилось, что для многих вернуться на родину не так-то просто.

Латиноамериканский комитет сразу же приступил к составлению списков лиц, желающих вернуться на родину. Из Мексики удобнее всего было ехать поездом до Нью-Йорка, а затем пароходом через Англию или Швецию. Мешало, однако, то обстоятельство, что в США сохранял силу закон, изданный в годы войны: согласно этому закону каждый немец, находящийся в США, не имел права выехать из страны, даже если он попал в США проездом. Раньше американские власти стремились всячески тормозить проникновение сознательных антифашистов (и особенно коммунистов) в латиноамериканские страны; теперь они всеми силами препятствовали их возвращению на родину.

Первая группа антифашистов выехала только в мае 1946 года, да и то лишь благодаря энергичному содействию советского консула. В небольшом мексиканском порту Мансанильо их забрал советский грузовой пароход «Гоголь», сделавший для этого немалый крюк, и доставил всех во Владивосток; отсюда они прибыли по железной дороге в Берлин. Все путешествие продолжалось полтора месяца. В письме от 5 января 1947 года Зегерс писала друзьям, еще оставшимся в Мексике: «Как и все мы, я уже давно закончила всякие приготовления в дорогу, и теперь мой отъезд кажется мне неожиданно быстрым. С огромной охотой я пожала бы руку лично каждому из вас. Но, к сожалению, это уже невозможно, так как со дня на день я уезжаю. Это, однако, не дает гарантии, что я вернусь домой намного раньше вас. Все вы, надеюсь, тоже скоро отправитесь в путь, и тогда посмотрите, пожалуйста, в каждом порту, не застряла ли где-нибудь знакомая вам Анна. Желаю вам и себе, всем нам, как можно скорее вернуться домой и в добром товарищеском согласии приступить к работе. Ваша Анна». Это пожелание писательницы сбылось.

Транзит, или Так приходит слава земная

Известность пришла к Анне Зегерс сразу вместе с ее первой книгой «Восстание рыбаков» (1928). Прогрессивные круги высоко оценили мятежный дух повести, отражавшей обострение классовых стычек в Веймарской республике; над страной зловеще сгушались свинцовые тучи экономического кризиса. Стачка металлистов Рурской области в 1928 году, охватившая 213 тысяч рабочих, была характерной для ожесточенных боев на экономическом фронте. В такой обстановке «Восстание рыбаков» прозвучало как книга злободневная, подсказанная суровыми законами житейского моря. Тупое отчаяние героев повести, рожденное годами нищенского существования, взрывается от маленькой искры и переходит в стихийный, яростный бунт — бунт измученных рыбаков, требующих за свой нелегкий труд — «три пятых пая и семь пфеннигов за кило рыбы».

Писательница очень своеобразно показала возмущение трудящихся масс; ей удалось воплотить этот типичный эпизод классовой борьбы, порадовав читателя новизной тема-

тики, самобытной образностью и глубоким проникновением в суть изображаемых событий. Художественные достоинства повести были отмечены и по ту сторону баррикады: Анну Зегерс в том же году удостоили литературной премии имени Клейста. Ей присудили эту значительную награду, демонстративно игнорируя идейную направленность повести¹. Однако политика «пряника» успеха не имела; Анна Зегерс уверенно шла своим путем. Об этом свидетельствовала ее новая книга «По дороге к американскому посольству», объединявшая четыре весьма различных рассказа. В одном из них («Крестьяне из Грушова») вновь звучит мотив восстания, но на этот раз с оптимистическим подтекстом («В России есть Ленини, у господ отнимают землю, леса и поля передают в руки крестьянам»).

Тема Октябрьской революции звучит здесь в первый раз; она пройдет лейтмотивом через все творчество Анны Зегерс.

Социалистическое строительство в СССР уже в то время привлекло пристальное внимание писательницы; осенью 1930 года она получила возможность побывать в Москве и Харькове. С этого момента Анна Зегерс на всю жизнь становится убежденным и верным другом Советского Союза. Когда на конференции революционных писателей в Харькове участникам предложили вопрос: «Какова будет ваша позиция в случае войны против СССР?», Анна Зегерс четко ответила в свойственном ей спокойном тоне: «В случае войны с Советским Союзом долг всякого порядочного человека ясно и определенно встать на сторону Советского Союза и защищать его всеми силами!»

В 1930 году повесть «Восстание рыбаков» появилась в русском переводе, а в 1934 году студия «Межрабпом-фильм» экранизировала ее. Сценарий, написанный Георгием Гребнером, был интересно поставлен Эрвином Пискатором (ему помогал Михаил Доллер); в фильме снимались: Эмма Цесарская (Катерина Нер), Алексей Дикий (Кеденек) и др. В дальнейшем все значительные произведения Анны Зегерс неизменно и, как правило, очень быстро переводились на русский язык.

¹ Это, в частности, подчеркивалось формулировкой «für die starke Begabung im Formalen».

В 1932 году выходит первый роман Анны Зегерс — «Спутники», его герои — коммунисты разных стран. Это многоплановое произведение (действие разворачивается в нем пятью параллельными потоками) пронизано духом пролетарского интернационализма и антифашизма. В «Спутниках» проявились многие художественные принципы, которые получили дальнейшее развитие в лучших книгах Анны Зегерс. В частности, подтвердилось стремление писательницы осмысливать детали и факты будничной жизни, раскрывать психологию «маленьких» людей. Изображенное в романе не ошеломляет читателей новизной; со многим из этого он (или кто-то из близких) сталкивался часто. Но нарочитая обыденность сюжета не обедняет произведений Анны Зегерс, а заставляет читателя вдумчиво вникать в, казалось бы, знакомые житейские ситуации, повернутые к нему новой, необычной стороной, и нередко приводит его к самостоятельным решениям.

Динамичность композиции, изложение фабулы с пропусками, многоплановость действия, подача эпизода крупным планом и тематическая лейтмотивность — вот что сохранит писательница в арсенале своих художественных средств.

После поджога рейхстага гитлеровцами Анну Зегерс арестовали. Но так как муж ее был венгерским подданным (она вышла замуж в 1925 году), то писательницу вскоре выпустили на свободу по ходатайству венгерского посольства. Париж стал первым прибежищем для писательницы; она прибыла туда весной 1933 года со всей семьей и поселилась в Бельвю, одном из пригородов французской столицы. Со свойственной ей энергией Анна Зегерс берется за десятки дел, выполняет ответственные поручения; к ее работе на посту редактора журнала «Нойе дойче блеттер» теперь добавилось деятельное участие во вновь созданном в Париже «Союзе немецких писателей», членом правления которого она была выбрана осенью 1933 года. Она часто выступала на митингах и собраниях, была участницей всех трех Международных конгрессов писателей в защиту культуры, активно сотрудничала в прессе различных стран, помогала создавать специальные издания для нелегального распростра-

нения в третьем рейхе, вела в трудных условиях дом («маленькая, но семья»), воспитывала детей и при всем этом писала, писала великолепные книги, получившие международное признание.

Роман «Оцененная голова» вышел в 1933 году в Амстердаме; Анна Зегерс начала работать над ним еще в Германии, а закончила в Париже. В отличие от «Спутников», место действия ограничено немецкой деревней. В сюжет романа вплетена «детективная» нить: Иоганн Шульц, участник демонстрации, защищаясь, нанес пожом смертельную рану полицейскому. Его ищут по всей стране; доносчику, указавшему местопребывание беглеца, обещана кругленькая сумма денег. Иоганн уезжает в захолустную деревню, к дальним родственникам. Но и здесь все те же полицейские объявления о награде. Выдадут ли его крестьяне? Этот вопрос составляет стержень интриги, но он не является главным. Для писательницы ясно: конечно, выдадут, ибо фашизм успел опутать души одних и запугать других. Правда, имелись среди крестьян люди честные, которым претила фашистская демагогия (например, Альгайер), но они были еще не организованы и не готовы дать отпор. И когда на Иоганна доносит Кеслин, крестьянин-бедняк, попавший под влияние своего хозяина, гитлеровца Кункеля, это воспринимается как горький, но закономерный финал.

Могла ли писательница «спасти» беглеца? Разумеется, но это означало бы выдавать желаемое за действительное. Такие «розоватые» концовки встречались тогда не так уж редко в антифашистской литературе. В ряде случаев они рождались из искренних заблуждений, из недооценки врага, из гиперболизации сил Сопротивления. Многие упрекали Анну Зегерс в сгущении мрачных красок, в мотивах безнадежности, и в то время подобные обвинения часто казались обоснованными. Но они не отвлекли писательницу от решения важной задачи: дать трезвый и глубокий анализ исторических причин, позволивших фашизму прийти к власти. Именно такая социальная установка дала Анне Зегерс возможность одержать значительные художественные победы.

Сюжетный ход, найденный автором, роднит «Оцененную голову» с «Седьмым крестом»; он держит читателя в напряжении, но главным остается не развитие событий, а возможность показать моральную позицию широ-

кого круга персонажей. Попытка Иоганна Шульца укрыться от властей, так же, как и побег Георга Гейслера, словно лакмусовая бумажка, проясняет характер реакции каждого лица, с которым сталкивается беглец. Не только зажиточные крестьяне, с горечью констатирует автор, но и немалая часть бедняков попала под влияние фашистской демагогии.

Реалистичность ситуации, изображенной в романе «Оцененная голоза», впоследствии подтвердил Георгий Димитров, подчеркнувший, что «фашизм победил потому, что ему удалось увлечь за собой *большие массы крестьянства*, вследствие того что социал-демократия от имени рабочего класса проводила по сути дела антикрестьянскую политику»¹. Выводя в романе различные типы деревенских жителей, писательница заглядывает в уголки их сердец, выявляет особенности их душевного склада. Надо отметить, что мастерство психологического анализа заметно крепнет у Аниы Зегерс от романа к роману.

Бои в Австрии в феврале 1934 года всколыхнули всю мировую общественность. Вооруженное восстание в Вене, Линце, Штейре было подавлено профашистским правительством канцлера Дольфуса. Первое сражение с фашизмом австрийские рабочие — «шущбуиндовцы» — проиграли; надо было извлечь уроки из этого поражения для всего антифашистского фронта.

Произведения Аниы Зегерс «Последний путь Коломана Валлиша» и «Путь через февраль», революционная драма Фридриха Вольфа «Флоридсдорф», роман О. М. Графа «Бездна», стихи Эриха Вайнерта, Кубы были злободневными литературными откликами на отважное выступление австрийского пролетариата.

Пьеса Фридриха Вольфа, написанная буквально через несколько месяцев после венских событий, хронологически была первым художественным произведением в этом ряду. Драматург акцентировал во «Флоридсдорфе» рост революционной сознательности трудящихся масс, разъяснял международное значение восстания шущбуиндовцев: «Дело не только в сражении между Дольфусом и австрийскими рабочими, тут есть момент поважнее, — го-

¹ Г. Димитров. Избранные произведения, т. I. М., Государственное Издательство политической литературы, 1957, стр. 387.

ворит один из персонажей драмы.— Мы здесь, во Флоридсдорфе, можем стать примером, можем зажечь пламя пожара, который пойдет далеко за пределы Вены и Австрии».

Сделав народ главным героем своей пьесы, Фридрих Вольф остро ставит вопрос и о причинах поражения революционного мятежа. Логика развития действия убедительно доказывала, что двурушническая, предательская позиция социал-демократического руководства явилась основной причиной разгрома шуцбундовцев.

Банкротство политики социал-демократов раскрывается и в романе «Путь через февраль» (1935). Аниа Зегерс показывает, как в ходе февральских боев происходит ломка взглядов у многих людей, привыкших слепо верить социал-демократическим лидерам. Этот процесс особенно наглядно проявился в становлении характера молодого рабочего Фрица Обрехта, который с горечью бросает в лицо своему бывшему кумиру, социал-демократу Ридлю: «Все, чему вы нас учили,— неправильно!» Вместе с тем романистка отлично видит, что и социал-демократы бывают разные. Именно на баррикадах Вены зарождалось содружество рядовых социал-демократов с коммунистами.

О событиях в Австрии Аниа Зегерс писала не по слухам, не по газетам; она побывала весной 1934 года на местах сражений, беседовала с очевидцами, с людьми разных взглядов и разного общественного положения, осматривала улицы Флоридсдорфа, рабочего предместья Вены, где дома еще носили следы только что отгремевших битв. Писательнице взволновал рассказ о бывшем бургомистре города Брук, честном социал-демократе Коломане Валлише. Он руководил восстанием в своем городе, а когда силы стали неравными, пытался вместе с отрядом шуцбундовцев пробиться через горные кручи за границу. В отряде нашелся предатель, и Коломан Валлиш был арестован, а затем казнен.

Аниа Зегерс отважно идет теми же опасными тропами, которыми отступала горсточка смелых во главе с Коломаном Валлишем, разыскивает маленькую хижину, где в последний раз отдыхал предводитель повстанцев, расспрашивает мельчайшие подробности об его аресте. Так появился ее рассказ «Последний путь Коломана Валлиша». Писательница воплотила в нем образ честного со-

циал-демократа, который сумел преодолеть свою предвзятость и выступил вместе с коммунистами с оружием в руках за дело рабочего класса. Прежние ошибки и заблуждения он искупил отважной борьбой, искупил ценою своей жизни. И в романе «Путь через февраль» мы встречаем социал-демократов, отошедших от директив своего руководства и сражающихся рука об руку с коммунистами; один из них даже решает поехать на учебу в Москву.

В середине тридцатых годов такая постановка вопроса была новой; в то время многие писатели тяготели к конфронтации, к методу полярного противопоставления; в их книгах не было полутонов, не было гаммы оттенков. Этот художественный принцип определял сюжетное построение и композицию произведений, их силу и слабость. У Аины Зегерс уже в первом десятилетии литературного творчества вырабатывается иная манера повествования. Четко намечая полюсы и основные силовые линии, она очень внимательно исследует в своих романах то магнитное поле, в котором действуют противоборствующие силы. Напряжение нарастает иногда до магнитных бурь, особенно мощно проявляющихся в полярных областях. Образная система в произведениях Аины Зегерс всегда неоднородна; это заметно уже в «Восстании рыбаков». Разнолики крестьяне в «Оцененной голове», шахтеры в «Спасении» (1937). И в изображении социал-демократов писательница тоже находит разные краски и тона.

Другая характерная черта творчества писательницы — стремление запечатлеть значительные сдвиги в психологии людей под влиянием «магнитных бурь» истории или таких конкретных жизненных ситуаций, которые требуют от них принятия решения, четкого определения своей позиции. Аина Зегерс и в те годы не считала героизм привилегией избранных; она полагала, что и в людях слабых, обычных, обладающих немалыми недостатками, таится сила, способная ярко проявиться при определенных обстоятельствах. Примечателен в этом смысле образ безработного паренька Вилашека («Путь через февраль»), обделенного в жизни радостями и удачей. Неприкаянный юноша мечется между социал-демократами и коммунистами, стремясь найти верный путь борьбы за свои права. Лишь участие в восстании шувбундовцев помогает ему обрести уверенность, пролетарское достоинство. В тюремной камере Вилашек получил листовку:

«Не каждый может быть Димитровым, но каждый может у него учиться».

Вилашек наконец твердо выбрал свою дорогу в жизни; он сохранил оптимизм, даже выслушав драконовский приговор: 12 лет каторжной тюрьмы. «Завтра судьями будем мы!» — с этими словами он гордо покидает зал суда. Этой символической сценой заканчивается роман «Путь через февраль».

Фридрих Альбрехт подчеркивал типичность подобной концовки для Анны Зегерс: «То, что Анна Зегерс обнаружила в таком персонаже, как Вилашек, искру той же самой субстанции, которая пылала ярким пламенем в Димитрове, характеризует весьма примечательную черту ее понимания гуманизма. Все творчество Анны Зегерс уходит своими корнями в человеколюбие, которым она не обделяет никого, даже самых неприметных и незначительных, о чем свидетельствует длинная вереница образов от Марии из «Восстания рыбаков» до Роберта Лозе и Агаты Швайгерт»¹. Эволюция Вилашека убедительно показывает, что резервы пролетариата неисчерпаемы; на смену одним бойцам придут другие, храня верность их революционным традициям. И хотя поражение шувбундовцев — «преданных и проданных» — вносит трагические ноты в повествование, но оно не делает его пессимистическим.

Материал для следующей книги Анна Зегерс также добывала «из первых рук»: она отправилась в угольный район Бельгии, беседовала там с местными углекопами, с шахтерами-эмигрантами, покинувшими гитлеровскую Германию. Писательница сама спускалась в шахты, изучала быт горняцких поселков, входила в круг интересов рабочей среды.

В романе «Спасение» показана Германия в условиях сурового экономического кризиса 1929—1933 годов. Само название книги и ее экспозиция позволяют ожидать энергично развертывающегося действия: семерых углекопов засыпало в шахте на большой глубине. Неожиданная катастрофа не вызывает деморализации у пострадавших; они стойко борются за свою жизнь в течение семи долгих

¹ «Ваймарер байтреге», 1975, № 11, стр. 19. Роберт Лозе — персонаж романов «Решение» и «Доверие»; Агата Швайгерт — героиня одноименного рассказа из сборника «Сила слабых».

дней, и наконец, к ним, измученным и обессиленным, приходит спасение.

Как же разворачивается действие после такой экспозиции? Да по существу — никак, оно вроде бы замедляется. Выбравшись из одной пропасти, спасенные оказываются в другой, более глубокой, — в пропасти экономического кризиса. Шахты закрываются одна за другой; безработица, словно моровая язва, поражает тысячи трудовых рук. Как бороться с социально-экономическими «обвалами», герои романа не знают. Они влачат бесцельное существование; их так тянет в шахту, что некоторые готовы спуститься туда даром и хоть на короткий срок ощутить свою силу, свое умение, свою полезность. Тупое бездейственное существование гнетет и деморализует их.

Писательница подметила существенную черту психологии труженника: бессмысленно-однообразная, праздная жизнь причиняет ему не меньшие страдания, чем материальная необеспеченность. Это ощущение безрадостности, собственной пассивности в «Спасении» передается акцентированной медлительностью повествования, над которым как бы довлечет какая-то зловещая фермата, подчеркивающая «трагедию вынужденной праздности»¹. Если бурное действие революционного мятежа преобразует Вилашека, делает его борцом за правое дело, то Андрея Крейцера, тоже безработного паренька из «Спасения», нищета и безделье толкают в лагерь нацистов. Да разве его одного?

Анна Зегерс и в романе «Спасение» продолжает искать ответ на вопрос: как мог фашизм победить в Германии? Внимательно и неторопливо (в лад с тягучей медлительностью действия) романистка исследует психологию определенной группы персонажей, не очень заботясь о разворачивании интриги. Ей ясно, что демагогические обещания гитлеровцев вывести страну из экономического кризиса и, в частности, обеспечить всех работой стали соблазнительной приманкой для большинства безработных. Лишь немногие из них понимали, что, спасая страну от безработицы путем перевода промышленности на военные рельсы, фюрер приведет Германию к еще более страшной катастрофе. Мало было и тех, кто, как

¹ Т. Мотылева. Анна Зегерс. Критико-биографический очерк. М., Гослитиздат, 1953, стр. 88.

юный Лоренц или опытный Бенч, главный герой романа «Спасение», нашли дорогу к коммунистам и в дальнейшем, несомненно, примкнул к движению Сопротивления.

Поздравляя Анну Зегерс с днем ее пятидесятилетия, премьер-министр Германской Демократической Республики Отто Гротеволь писал: «Созданный вами великолепный реалистический роман «Седьмой крест» стал памятником всем затравленным и убитым, зовущим живых к борьбе. Вы показали в этом произведении, реалистически и символически, что «седьмой крест» останется свободным, так как фашизм не может победить». Эта высокая оценка выдержала испытание временем: прошли десятилетия, а «Седьмой крест» остается лучшим из антифашистских романов современности.

О злоключениях, которые выпали на долю рукописи и отдельных изданий этой книги, уже говорилось выше. Еще большие мытарства пришлось претерпеть самой романистке. Писать «Седьмой крест» она начала в последние месяцы 1937 года; в 1939 году работа была уже почти завершена, но вторая мировая война и капитуляция Франции создали страшные угрозы рукописи и автору. Мужа Анны Зегерс арестовали и сослали в концлагерь Верне; оставаться в столице было очень опасно: со дня на день в Париж могли вступить гитлеровцы.

Первым делом писательница «эвакуировала» два экземпляра рукописи: один в Австрию, другой в США. Третий экземпляр пришлось сжечь: брать его с собой означало создавать дополнительный риск и для себя и для детей. Однако уйти из Парижа вместе с потоком беженцев не удалось; и вот Аниа Зегерс вынуждена нелегально скитаться по городу, находя прибежище у наиболее отважных знакомых. Как остроумно заметила Т. Л. Мотылева, перед нами тот случай, когда написанное предшествует пережитому и когда создание искусства влияет на своего создателя. Многие из того, что вынес в своих скитаниях Георг Гейслер, пришлось затем пережить самой Анне Зегерс. Об этом красноречиво рассказывает французская коммунистка Жанна Штери, жена Курта Штерна, немецкого писателя и последовательного антифашиста.

«Мы поехали в неоккупированную зону вместе,— вспоминает Жанна Штерн,— Аниа, ее дети и я. Ехали

поездом до Мулена — дальше поезд не шел, там уже была демаркационная линия. В пути мы прошли пограничный контроль, — я показала свой французский паспорт, он был в порядке; Анну спасло то, что она числилась в паспорте под фамилией мужа, мало кому могло прийти в голову, что она и есть писательница Анна Зегерс. Дети держались отлично, были спокойны, — Петер был очень внимателен к матери, он в отсутствие отца чувствовал себя, так сказать, мужниной в семье.

Мы пришли в пограничную деревню. Как-никак в это время были французы, готовые помочь французам! Я нашла старую крестьянку, которая обещала показать нам, как пройти полями и тропинками через демаркационную линию в те часы, когда немецкий патруль делал обход в другом месте. Я отправилась с детьми — Анна осталась меня ждать в бистро. Условились, что я отведу детей в безопасное место, а потом вернусь за ней. Вернулась — а ее нет! Я страшно испугалась, подумала, не арестовали ли ее. Потом выяснилось, что Анна сама ушла, — она была не в силах так долго сидеть одна и ждать, а тут нашелся местный житель, который взялся отвести ее за демаркационную линию. Немало пришлось поволноваться, пока мы друг друга отыскали! Анна уехала вместе с детьми в Вншн, а потом еще дальше на юг, в город Памье. Ей хотелось быть недалеко от лагеря Верне, где находился ее муж, чтобы установить с ним связь и начать хлопоты о его освобождении...»¹

Эти хлопоты в конце концов увенчались успехом. Из Памье писательница вскоре перебралась в Марсель; после долгих хождений «по инстанциям» вся ее семья получила визы в Мексику и отправилась в нелегкий путь. Эмигрантов дважды задерживали: на острове Мартиника и в США. В последнем случае их подвергли оскорбительному карантину на Эллис-Айленд и лишь затем разрешили следовать дальше. В июле 1941 года они наконец прибыли в Мехико; погоня и опасности остались позади. Здесь писательнице ждала радостная весть: экземпляры рукописи «Седьмого креста», который она послала в Нью-Йорк Францу Вайскопфу, прибыл благополучно.²

¹ Цит. по кн.: Т. Мотылева. Роман Анны Зегерс «Седьмой крест». М., «Художественная литература», 1970, стр. 29.

² Рукопись, посланная в Австрию, погибла безвозвратно.

Более того, одно из американских издательств решило выпустить роман в английском переводе. А в январе 1943 года «Седьмой крест» был полностью опубликован на немецком языке в Мюнхене и восторженно принят прессой.

Если в своих предыдущих романах Анна Зегерс показывала ту или иную общественную группу лиц, отстаивающую свои права, то в «Седьмом кресте» она впервые воссоздает широкую картину жизни нации. Этой масштабности соответствовал многогранный и правдивый анализ истинного положения вещей в гитлеровской Германии — без недооценки врага или преувеличения сил антифашистского Сопротивления. Читатель приходил к здравому выводу, что победа гитлеровцев не так уж прочна, как это могло показаться на первый взгляд. Их успех далеко не стопроцентен: в Германии немало людей, не принимающих фашизма («Мир не заглох — он только притаился»).

«Противившиеся» противники «нового порядка», к сожалению, не организованы и поэтому пассивны, но когда случай сталкивает их с Георгом, они помогают ему в той или иной форме, то есть прямо или косвенно выступают как антифашисты. Капитулянт Фюльграбе, товарищ Георга по побегу, уже на четвертый день скитаний опускает руки и готов добровольно явиться в полицию. Во время их случайной встречи он говорит Георгу: «Тебе ин за что не перейти границу. Невозможно. Весь мир против тебя. Просто чудо, что мы еще на свободе». Но Георг не считает это чудом, хотя ему ничуть не легче; он слышит в себе голос Валлау: «Спокойствие, Георг! У тебя много друзей». Лейтмотив о неизвестных друзьях прозвучит в дальнейшем и в других произведениях Анны Зегерс.

Решение Георга продолжать борьбу неколебимо; он смог сохранить деловую ясность мысли, и это помогло ему победить. В данной ситуации его успех также закономерен, как в иное время и при других обстоятельствах была закономерна неудача Иоганна в «Оцененной голове». У Георга был Валлау, учитель и советник, помогавший Георгу даже тогда, когда его уже с ним не было. Георг сумел установить связь с движением Сопротивления. Ему помогали и такие люди, которые, вероятно, не поступили бы так в 1932 году. В образе героя романиста

прославляет всех тех, кто стойко хранил верность своим убеждениям и умел сражаться за них даже в самых трудных условиях.

Роман «Седьмой крест» — жизнеутверждающий гимн беззаветному мужеству, отваге, находчивости. Умно и тонко раскрывает Анна Зегерс свою мысль: успех фашизма — успех временный, недолговечный, ибо в немецком народе остались силы, не покорившиеся гитлеровской клике. Ничего, что их мало, со временем их станет больше.

Сочетание реализма и символики, на которое указал Гротеволь, составляет важную особенность романа «Седьмой крест». Она ярко проявилась уже в самом заглавии. Т. Л. Мотылева справедливо отметила: «Образ человека, распятого на кресте, запечатленный много тысяч раз в европейской поэзии, живописи, скульптуре разных эпох, — образ очень емкий, у чуткого читателя он может вызвать много мыслей и ассоциаций. (Анна Зегерс, как мы знаем, всегда стремилась обращаться не только к ближайшим единомышленникам.) Крест в христианском искусстве — это символ традиционный и в какой-то мере уже примелькавшийся. Но крест в революционном романе — это неожиданно! Притом крест, остающийся неизвестным, символизирует здесь уже не гибель человека, а победу человека над страданием и смертью. Замысел романа, который постепенно все более отчетливо кристаллизовался в сознании писательницы, заключал в себе переосмысление старинного образа — в новом, мятежном духе»¹.

С этим, конечно, нельзя не согласиться, но справедливости ради стоит добавить, что и определение — «седьмой» — не только грамматически согласовано с «крестом», но и стоит в том же символическом ключе. Цифра семь с незапамятных времен считалась священной, магической, а в некоторых версиях — приносящей несчастье. Еще в Библии (в первой книге Моисея) говорилось, что после семи лет великого изобилия настанут семь лет голода. Выражения — «семь смертных грехов», «быть на седьмом небе», «книга за семью печатями», «семь чудес света» и некоторые другие — употребительны и в наше

¹ Т. Мотылева. Роман Анны Зегерс «Седьмой крест», М., «Художественная литература», 1970, стр. 26.

время; исторически они порождены верой в магическое значение цифры семь.

Анна Зегерс уже в предыдущем романе обратилась имению к этой цифре: семь шахтеров, засыпанных обвалом, семь дней бьются за свое спасение. И затем она также сохранила симпатии к «символической семерке»: семеро заключенных бегут из концлагеря, после семи дней скитаний Георгу удается побег за границу, семь гигантских крестов, сооружений из платанов, простояв семь дней, были срублены. Подобным деталям, разумеется, не следует придавать слишком большого значения; но их переосмысление писательницей «в новом мятежном духе» знаменательно.

«Седьмой крест» стал романом об исторических судьбах немецкого народа. Зегерс достигла здесь художественного обобщения захватывающей силы; она сохранила верность своему принципу — писать о людях в основном обычных, которых можно встретить повсюду. Умение присматриваться к «маленьким людям» позволило ей мастерски выписать каждого из персонажей, густо населяющих «Седьмой крест», и отметить почти в каждом черте индивидуальные, примечательные. И такова уж правда жизни, что наибольшие симпатии завоевывают образы коммунистов, хотя никаких особенных, выдающихся, героических черт характера мы ни у Георга, ни у Валлау не обнаружим. Подобных антифашистов было немало. В обычных, будничных обстоятельствах они вряд ли обратили бы на себя внимание, хотя, конечно, Валлау выделялся бы своей опытностью и зрелостью. Но именно эти простые люди утверждают по ходу действия свое превосходство над теми, кто мнит себя «сверхчеловеками», и над теми, кто капитулировал или, прикрываясь фразами, отказался от борьбы.

Коммунисты Валлау и Гейслер не только на две головы выше своих товарищей по побегу, но именно они (особенно Георг), их мужество и стойкость, выводят из состояния апатии немало людей, прекративших борьбу с фашизмом. У них много общего с героями «Испытания» Вилли Бределя — Торстеном и Крайбелем. Есть у них, разумеется, и моменты различия. Не вдаваясь в детальный анализ всех аспектов, можно указать на большую масштабность Торстена, на более глубокую психологическую обрисовку Валлау и Георга, на значительно более

широкий диапазон их контактов с миром вне заточения. Разумеется, общего между этими персонажами гораздо больше, и это общее во много раз существеннее того, что их отличает.

И герои Ани Зегерс, и героиня Вилли Бределя наделены живым чувством неразрывной связи с антифашистами во всем мире; они умеют осмыслить свою борьбу против Гитлера в единстве с международными задачами трудящихся других стран. Сердечным теплом и любовью полны беседы о Советском Союзе среди заключенных, а Георг Гейслер не раз думает о боях за свободу испанского народа («Будь я свободен, я был бы наверняка сейчас в Испании, в каком-нибудь угрожаемом пункте»).

В разной творческой манере и Зегерс, и Бредель успешно решают проблему положительного героя в духе социалистического реализма. Их романы не только яркий обвинительный акт фашизму (как, например, большинство «концлагерной» литературы); они стали вечным литературным памятником тысячам безымянных антифашистов, не дрогнувших перед врагом в суровую и мрачную годину.

Об активной общественной деятельности Ани Зегерс в Мексике уже говорилось в связи с клубом имени Генриха Гейне и издательством «Эль либро либре», в котором она была членом редакционного совета. Не менее полезную роль играли ее публицистические выступления. В 1941—1943 годах она публиковала статьи: «Германия и мы», «Народ и писатель», «Борцам в подполье», «Человек становится нацистом», «Прокаленная и закаленная» и некоторые другие. В них писательница освещает важные проблемы, особенно актуальные для тех лет.

В статье «Германия и мы»¹ Ани Зегерс протестует против мошеннических манипуляций с понятием «родина», протестует против недооценки национального чувства народа и против игнорирования социального аспекта этой проблемы. После вступления гитлеровцев в Париж писательнице несколько раз удалось побеседовать с немецкими солдатами. «Раньше я часто спрашивала себя, как выглядит солдат Гитлера, каков его образ мыслей, из какого материала скроен этот человек, ринскую-

¹ Опубликована в «Фрайес Дойчланд» 15 ноября 1941 года и подписана: З — рс.

ший своей жизнью ради фашизма». Ей попадались разные люди, в том числе и такие, кто носил в кармане кителя фотокарточку фюрера, чтобы он был «поближе к сердцу». Другие не носили фотокарточки, но зато идентифицировали Гитлера с Германией, так как полагали, что весь мир также отождествляет его с Германией. Третьи считали, что во время войны нельзя бросить свою страну в беде. Немало было и таких, кому импонировала роль оккупанта: крестьянин-середняк или мелкий ремесленник, не выигравший дома ни одной житейской стычки, чувствовал себя победителем, завоевателем, хозяином чужой судьбы. Лишь немногие уклонялись от ответа, ссылаясь на то, что молчание — золото. Или отшучивались: «А вы умеете держать язык за зубами? Да? И я тоже».

В одной деревушке под Парижем на улицу выбежал солдат, громко проклиная Гитлера. Он вот-вот должен был поехать в отпуск, и вдруг пришло известие о гибели его жены во время бомбардировки города. Возможно, это было первое проклятие, прозвучавшее в полный голос в немецкой армии. «Так что же такое Германия? — спрашивает Аниа Зегерс. — Все эти солдаты? Или только одни? А может быть, никто из них?.. Этот вопрос лучше поставить иначе: так чья же Германия? Германия — это наша страна, благодаря тем мужественным, кто погиб за нее на немецких эшафотах. Они — Штертебекеры и Флорианы Гейеры наших дней. Не дадим же врагу, не дадим фашизму возможности истолковывать и перетолковывать нашу историю. Германия — это концентрационные лагеря, переполненные, как никогда, и убийственные, как никогда. Какой же смысл будет иметь наша свобода, если мы, кто может говорить и писать, не станем вновь и вновь упоминать об этих безымянных. Там, за колючей проволокой, воспитываются будущие учителя Германии...» Свою статью «Германия и мы» писательница закончила дальновидным прогнозом: «Дефашизация Германии поможет немецкому народу... выработать единство социального и национального сознания, основу его новой культуры».

Когда в мае 1943 года проводился Первый Мексиканский конгресс движения «Свободная Германия», Аниа Зегерс посвятила свое выступление борцам антифашистского подполья. «Встревожит ли ваш слух пятизначное

число убитых и казненных гитлеровцами в Германии? — обратилась она к делегатам конгресса. — Прибавьте к этому 225 000 арестованных, приговоренных в общей сложности к 600 000 лет тюремного заключения. Илн ваше ухо уже привыкло к миллионным числам жертв мировой войны, развязанной Гитлером?» Автор «Седьмого креста» вспомнила казнь четырех гамбургских коммунистов: Августа Лютгенса, Вальтера Мёллера, Бруно Теша, Карла Вольфа, вспомнила истерзанного Карла Осецкого, замученного до смерти Эриха Мюзама, убитых Джона Шера, Эриха Штейнфурта, Евгения Шёнхара и Рудольфа Шварца.

Она напомнила собравшимся о прощальном письме¹ депутата рейхстага коммуниста Франца Штенцера (он был незаконно арестован и брошен в Дахау; 78 дней его держали скованным железной цепью по рукам и ногам, причем вес цепи составлял почти шесть килограммов; после многих истязаний Франц Штенцер был убит) и о пламенных посланиях пастора Мартинна Нимёллера, в которых мужественный священник просил своих друзей хранить верность тому, во что они верят. Призывая к единству международных антифашистских сил, Анна Зегерс сказала: «Заложники, расстрелянные во Франции, на Балканах, в Скандинавии, мертвые на виселицах в Советском Союзе и в Чехословакии образовали союз против Гитлера, после того как живые оказались не в состоянии заключить такой союз своевременно»².

Интересные мысли высказала писательница на страницах «Фрайес Дойчланд» (1943, № 6) в связи с десятой годовщиной варварского сожжения книг нацистами: «Уже одно то, что мы празднуем десятую годовщину сожжения книг, показывает, что запрещенная книга превратилась на костре, полыхавшем 10 мая, не в пепел, а в закаленное в огне, надежное оружие в борьбе против Гитлера». У писательницы были все основания для такого утверждения: ее книги (и особенно «Седьмой крест»), вышедшие на разных языках мира, разнли фашизм, словно артиллереия крупного калибра.

¹ В этом письме Франц Штенцер писал: «Я сохранил в себе то, что хотел: верность и любовь к жене, к дочерям и к рабочему классу».

² Здесь и выше цит. по кн.: W. Kießling. Alemania Libre in Mexiko, Bd 2, S. 69—71.

Выполняя десятки различных заданий, Анна Зегерс никогда не забывала о своем призвании, о долге писателя: она работала в Мексике над «Транзитом», своим новым романом. Писать его Анна Зегерс начала в один из самых трудных периодов своей эмиграции, который условно можно назвать марсельским. Собственными глазами наблюдала она этот впечатляющий хаос, эту немислемую неразбериху с бесчисленными и унизительными хождениями по консульствам, префектурам, транспортным коитора¹м и т. п. Эмигранты-«транзитники», люди разных нравственных принципов, прилагали немалые усилия, чтобы покинуть разгромленную Францию.

Первые страницы романа писались в маленьких кафе Марселя, некоторые из них детально и точно обрисованы в «Транзите». Работа продолжалась и во время переезда через океан, и в карантине на американском «острове слез», а закончена была в Мексике в январе 1943 года. Уже 4 февраля писательница читала в клубе имени Генриха Гейне фрагменты полностью завершенной рукописи. Трудно было найти более благодарную аудиторию, чем та, которая собралась в клубе в тот вечер. Ведь большинство эмигрантов добиралось до Мексики тем же мучительным путем, что и автор «Транзита». Многим пришлось часами просиживать в приемных всевозможных учреждений; они на личном опыте знали, как трудно получить набор транзитных виз, необходимых справок и документов.

«Транзит» заинтересовал одно бостонское издательство и был выпущен им в том же году в английском переводе. Так — в который раз! — талантливое произведение эмигрантской литературы появилось сперва в чужой одежде, а на языке подлинника «Транзит» издал лишь в 1948 году¹.

«Транзит» — пока единственный роман Анны Зегерс, в котором повествование ведется от первого лица. Этот прием усиливает лирическое начало в романе; горестный рассказ главного героя книги Зайдлера захватывает чи-

¹ На английском языке «Транзит» вышел также в 1945 году в Лондоне; в переводе Джеймса Галстона роман называется «Transit Visa». Александр Абуш упоминает о выходе «Транзита» в Мексике в издательстве «Эль либро либре» (см. «Зинн унд форм», 1975, № 5, стр. 893), но документального подтверждения нам найти не удалось.

тателя задушевностью и чистосердечием. И хотя в фабуле немало «детективных» элементов, писательница не пытается «обыграть» их в духе поверхностной занимательности. Так же как в «Седьмом кресте» или в «Восстании рыбаков», Анна Зегерс сразу сообщает нам в начале книги, «чем дело кончилось», приглашая нас тем самым к вдумчивому чтению, к внимательной оценке деталей, к серьезному размышлению.

Узнав буквально со второй страницы, что немецкий эмигрант Зайдлер после больших мытарств сумел получить и паспорт, и билет на пароход, и транзитную визу, а затем вдруг предпочел остаться во Франции, мы внимательно следим за этапами его эволюции, постигаем их психологическую закономерность. На первый взгляд решение Зайдлера является странным, оно противоречит здравому смыслу: он бежал удачно из концлагеря в Германии, переплыл Рейн, преодолел невредимым ряд препятствий, страстно полюбил встретившуюся ему Мари, но когда наконец получил возможность уехать с нею в Мексику и тем самым наверняка спастись от гитлеровских ищеек, он принял твердое решение остаться со своими французскими друзьями. «Пусть их судьба будет и моей судьбой,— думает Зайдлер.— Во всяком случае, нацисты не узнают во мне своего соотечественника... А как только патриоты организуют сопротивление, мы с Мишелем возьмем в руки винтовки. И даже если они меня убьют... им не удастся меня уничтожить. Мне кажется, что для этого я слишком хорошо знаю эту страну, ее трудовую жизнь, ее людей, ее горы, ее персики и виноград. А когда истечешь кровью на земле, которая стала тебе родной, ты не можешь исчезнуть бесследно, ты даешь начало какой-то новой жизни...»¹

Со свойственным ей тонким психологическим анализом поступков и мыслей героя, Анна Зегерс убеждает нас в мотивированности такого решения. Сперва Зайдлер сохраняет мечты о тихом личном счастье, надеется уберечь его в урагане войны и социальных потрясений. Но постепенно он сознает иллюзорность своих мечтаний, свою внутреннюю опустошенность и общественную неполноценность. «Ты не можешь себе представить,— говорят он

¹ Здесь и ниже цитируется по изданию: А. Зегерс. Траизит. М., Гослитиздат, 1961, стр. 276—277.

Гейнцу, — каково на душе у человека, когда он пуст внутри».

Образ Гейнца — один из самых значительных в романе, и хотя появляется он эпизодически, но именно Гейнец, стойкий, жизнерадостный коммунист, помог Зайдлеру занять достойную позицию в суровой борьбе. Гейнец исполнил чашу страданий в гитлеровских тюрьмах, а когда ему удался побег, отважный коммунист отправился в Испанию, где был ранен и потерял ногу. Измученный инвалид, он оказался во Франции в одном трудовом лагере с Зайдлером.

Гейнец всюду обретал единомышленников, друзей, помощников; вера в революционную солидарность трудящихся, твердость и целеустремленность характера роднят его с Валлау. Гейнец пользуется авторитетом и любовью везде, куда бы ни забросила его судьба: при побеге товарищи по лагерю несли его на руках, при переправе один из них остался, уступив ему свое место в лодке; не боясь риска, добрые люди спрятали его у себя в деревушке; не удивительно, что и Зайдлер оказывает ему важную услугу, помогая нелегально уплыть из Франции. И даже моряки грузового парохода везут Гейнца совершенно бесплатно, хотя это не в их правилах. Сам Гейнец оказывает большое воздействие на многих, в том числе и на Зайдлера, восхищенного его целостностью и огромной моральной силой. «Когда я сижу рядом с тобой, — говорит он Гейнцу, — я вижу, что есть что-то твердое, неизбежное и в тебе самом, и впереди тебя, что-то такое, что нельзя уничтожить, даже если ты сам попадешь в беду... Гейнец, я вижу это в твоих глазах...»

Этот мотив уже знаком читателю, он звучал в финале «Седьмого креста»: «Последняя искорка в печке погасла. Так вот они, эти ночи, которые нас теперь ожидают. Сырой осенний холод проникал сквозь одеяла, рубашки, сквозь кожу. Все мы знали, как беспощадно и страшно внешние силы могут терзать человека, до самой глубины его существа, но мы знали и то, что в глубине человеческой души есть что-то неуязвимое и навсегда неприступное». В исследовании о романе «Седьмой крест» Т. Л. Мотылева справедливо подчеркивает, что слова о «неуязвимом и неприступном» стоят в контексте многочисленных «мы», но каждый в этом хоре, кто способен ощутить в глубине своей души эти неизбежные силы, уже не хорист

(«не винтик и не робот»), а развитая и мыслящая личность, для которой, однако, собственное «я» неотделимо от товарищей и соратников. В «Транзите» знакомый мотив звучит уже соло, как восхищение настоящим антифашистами, людьми с сильным, несгибаемым характером. И символично, что, приняв ответственное решение, Зайдлер вскоре получает из-за океана хорошую весточку от Гейнца, словно отгадавшего, какой путь тот избрал.

В марсельском хаосе немало политического жулья и даже откровенных подлецов. Хозяйка гостиницы на улице Провидения¹ использует ситуацию, чтобы «продавать» приезжающих полицай за «горох, мыло и макароны — товары ее будущей лавки». Хитрый делец и самодовольный писака Аксельрот все превращает в прибыльные для себя сделки и не задумываясь предает коллег и друзей ради собственной выгоды. Ему под стать Паульхен Штробель, брат Аксельрота по литературе и беспринципности. О нем метко говорится в романе: «Паульхен никогда не сможет ни по-настоящему уехать, ни по-настоящему остаться». Гейнец и Зайдлер — в отличие от этих проходимцев — могут уехать, если этого требуют задачи антифашистской борьбы, или остаться, также руководствуясь тем же задачами.

Крушение Франции было чревато бесчисленными «частными» катастрофами. Об одной из них — самоубийстве немецкого писателя Эрнста Вайса — говорилось выше. Этот факт лег в основу сюжетной линии «Транзита» (Вайдель — Зайдлер). Вайдель (он же Эрнст Вайс) оставил недописанной рукопись новой книги и принял яд в убогом номере заурядной парижской гостиницы. В хаосе трагических событий мертвый помогал живому, а живой мертвому. Зайдлер спас рукопись и, воспользовавшись именем известного автора, получил для себя и его вдовы выездные и транзитные визы.

Сложное взаимоотношение судеб простого монтера и именитого литератора приобретает в «Транзите» символический характер. Ведь именно рукопись Вайделя, которую Зайдлер прочел залпом, возвратила ему родную и ощущение общности со своим народом. Зайдлер

¹ Такая гостиница действительно существовала в Марселе; в ней в этот период нашел себе убежище Александр Абуш, выполнявший важное партийное поручение.

передает впечатление от прочитанного: «Я глотал страницу за страницей и все острее чувствовал, что это написано на моем родном языке,— я не мог оторваться от рукописи, как младенец от материнской груди. Этот язык не скрежетал и не щелкал, в нем не было тех звуков, что вырывались из глоток нацистов, когда они выкрикивали смертоносные приказы, подобострастно рапортовали начальству или хвастались своими гнусными подвигами. Речь Вайделя была тиха и серьезна. Мне казалось, что я вновь вернулся к своим. Я узнавал слова, которыми давным-давно моя бедная мать успокаивала меня, когда я сердился или грустил; слова, которыми она корила меня, когда я врал или дрался».

Однако рукопись не единственное, в чем продолжается незримая жизнь Вайделя. Невидимкой присутствует он в марсельском кафе: завсегдатаи подтверждают, что видели его за столиком; имя его звучит по телефонным проводам и в приемных различных консульств, причем испанский консул даже отказал ему в транзитной визе, так как имя его занесено в «конduit» фашистским правительством Испании, за то, что Вайдель опубликовал в свое время правдивую новеллу о злодеяниях франкистов. Этот факт производит впечатление на Зайдлера. «Значит,— подумал я,— Вайдель не только прах, не только горсточка пепла... От Вайделя еще осталось нечто настолько живое, что его боятся, что перед ним закрывают границы...» И наконец, Вайдель продолжает жить в сердце Мари, своей жены, не желающей верить в то, что она уже вдова.

Причудливо складываются отношения Зайдлера и Мари, по очереди ищущих друг друга; они далеки от традиционного «треугольника» (тем более что в «Транзите» правильнее говорить о «четырехугольнике» — Вайдель, Зайдлер, доктор, Мари), далеки хотя бы потому, что Зайдлеру приходится бороться не с доктором, последним избранныком Мари, а опять-таки с Вайделем и тут уже Зайдлер оказывается бессильным.

В «Транзите» Анна Зегерс вновь обращается к излюбленной проблеме морально-политического характера, к проблеме выбора. Но по сравнению с «Седьмым крестом» она ставит ее в ином ракурсе. В «Седьмом кресте» герой романа, появляясь перед тем или иным персонажем, заставлял его делать выбор, принимать то или иное ответственное решение. В «Транзите» необходимость принятия

решения встает перед самым героем, а второстепенные действующие лица в той или иной мере влияют на его позицию, стимулируют или тормозят решение вставшей перед ним дилеммы: частное счастье одиночки или радостная, но трудная и опасная борьба за общие цели. Такова дальнейшая метаморфоза проблемы выбора в творчестве Аины Зегерс.

В «Транзите» мы сталкиваемся еще с одним существенным вопросом, который будет иметь принципиальное значение во многих последующих произведениях Аины Зегерс, с вопросом о воспитательной силе искусства. К оригинальному художественному приему, который можно назвать «книга в книге», писательница впервые прибегла именно в «Транзите»; он прочно войдет в арсенал ее художественных средств и получит наиболее яркое воплощение через четверть века в романе «Доверие».

Прием этот возник в «Транзите» не случайно; ему предшествовала полемика с Георгом Лукачем о сущности реализма. Возражая против многих положений, выдвинутых Георгом Лукачем, Аина Зегерс отстаивала тезис о многообразии искусства реализма, доказывала, что теория должна опираться не на догмы, а на живую практику литературного процесса и т. д.¹ Тогда же писательница подчеркнула, что «обратное воздействие художественного произведения на реальную действительность» является одним из обязательных критериев социалистического реализма. Хотя в «Транзите» речь идет еще не о книге, а о рукописи и, следовательно, диапазон ее влияния ограничен, это дела, в сущности, не меняет: мы видим исключительно сильное воздействие нового произведения на читателя, в данном случае на Зайдлера.

В «Транзите» о Вайделе говорится, что он боролся не за богатство, не за жену, не за возможность уехать, а за нечто более важное. За что же? «За каждую фразу, за каждое слово своего родного языка, за то, чтобы его маленькие, иногда полубезумные рассказы стали как можно более изящны и просты и доставляли бы радость всем — и детям и взрослым. Разве это не значит сделать что-то

¹ Переписку Аины Зегерс с Георгом Лукачем опубликовал в майском номере 1939 года журнал «Интернациональная литература».

для своего народа? Даже если теперь, когда он оторван от своих, он временно и потерпит в этой борьбе поражение, это не его вина. Пока он не публикует свои рассказы. Они, как и он сам, могут ждать — десять, сто лет». Эти строки полны пафоса непреходящего значения честных и талантливых книг, формирующих человека.

Вместе с тем, осуждая пассивность Вайделя, его безвременный уход из жизни, романистка устами Зайдлера бросает ему суровый упрек: «И вдруг, примерно на трехсотой странице, все оборвалось. Так я никогда и не узнаю конца... Меня вновь охватила безграничная тоска, смертельная скука. Почему он убил себя? Он не должен был оставлять меня одного. Он должен был дописать эту историю до конца, тогда я мог бы читать ее до рассвета. Он должен был написать еще тысячи других историй, которые уберегли бы меня от беды...» Мужественное и правдивое слово писателя помогает людям выжить в лихолетье, пробуждает в смелых жажду борьбы, предостерегает от замыкания в сугубо личном, рождает и укрепляет ощущение общности — в этом его высокое назначение.

Трагический случай 24 июня 1943 года чуть не стал роковым для великой писательницы: вечером этого дня на столичном проспекте имени Реформы ее сбила автомашина¹, не пожелавшая остановиться. Свидетелей печального происшествия не оказалось; пострадавшую нашли в бессознательном состоянии и доставили в госпиталь. Врачи долго боролись за ее жизнь. Латиноамериканский комитет свободных немцев регулярно давал информацию о здоровье Аины Зегерс, журнал «Фрайес Дойчланд» публиковал медицинские заключения о ее состоянии. Шли недели, но травма головы по-прежнему внушала серьезные опасения; отовсюду шли обеспокоенные письма и телеграммы, частные и от организаций. Наконец в сентябре наступило улучшение; однако еще в ноябре Аина Зегерс чувствовала себя настолько плохо, что не смогла принять участие в вечере, посвященном Ромулю Роллану. Все же она написала небольшое вступление, его прочла на вечере Стефания Спир, а затем оно было

¹ Первоначально полиция выдвинула версию о том, что Анна Зегерс была выброшена из автомобиля злоумышленниками.

опубликовано в «Демократише пост» от 15 ноября 1943 года.

Лишь в начале 1944 года писательница стала работать в полную силу и сразу же принялась за новый роман, произведение масштабное, эпохальное. Она завершила свою работу над ним, уже вернувшись на родину. В 1949 году в Берлине эту книгу выпустили в свет под названием «Мертвые остаются молодыми». Многие в этом романе, в частности композиция, роднит его со «Спутник-кайн», первым романом Анны Зегерс.

Между двумя замечательными произведениями пролегла важная полоса многотрудной жизни писательницы, прошел тысячеверстный и тысячедневный транзит через многие страны на пути от гитлеровского рейха в демократическую Германию, на пути от литературной известности к доброй писательской славе.

Дом у семи пальм

Гораздо спокойнее сложилась судьба тех авторов, кто сражался с фашизмом только силой своего слова. В буржуазно-демократическом крыле антифашистского содружества таких было большинство. Среди писателей-эмигрантов, пересекших океан, наиболее видной была фигура Томаса Манна.

Крупнейший немецкий реалист XX века не сразу обнародовал свое отношение к гитлеровской Германии, хотя его предыдущее творчество было, безусловно, враждебно фашизму. Не сразу объявил Томас Манн о своей солидарности с немецкими антифашистскими кругами; более того, еще в октябре 1933 года он опубликовал в «Берн-зеитунг» телеграмму, опровергающую факт его сотрудничества в журнале «Замлунг». Биографы Томаса Манна, как правило, объясняют это тем, что писатель был вынужден «маневрировать», чтобы не сорвать издание первых двух книг своей тетралогии «Иосиф и его братья». Эти книги — «Былое Иакова» и «Юный Иосиф» — вышли в Берлине соот-

ветственно в 1933-м и 1934 годах; в дальнейшем издательство «Фишер-ферлаг», выпустившее их, передислоцировалось в Вену, где в 1936 году вышла третья книга тетралогии — «Иосиф в Египте». Весь этот период Томас Манн исповедовал своего рода «осторожный» антифашизм.

О поджоге рейхстага писатель узнал за границей: вместе с женой он совершал заранее намеченное турне по Европе с докладом «Страдания и величие Рихарда Вагнера». Дочь и сын (Эрика и Клаус Манн) предупредили родителей, что возвращаться в Германию опасно; весну Томас Манн провел в Швейцарии, а лето на юге Франции, в знаменитом курортном местечке Санари. Он уклоняется от каких-либо антифашистских выступлений, не подписывает воззваний, составленных другими эмигрантами, избегает публичных осуждений гитлеровского режима. Зато в личной переписке он весьма часто позволяет себе отвести душу. «И здесь некоторые доброжелательные люди советуют мне вернуться в Германию,— пишет он Герману Гессе,— говоря, что эмиграция не для меня, что правителям было бы даже приятно, если бы я вернулся и т. д. Согласен, но как там жить и дышать? Не могу этого себе представить. Я вошел бы в атмосферу лжи, шумихи, самовосхваления и тайных преступлений»¹.

Его записи в дневнике также убедительно свидетельствуют, что фашизм был для него органически неприемлем, что он даже не играл с мыслью о возможности компромисса и тем более сотрудничества с нацистами. Он действительно «маневрировал», так как был обеспокоен судьбой своих книг, переживал ухудшение условий быта и литературного труда², боялся «убийц, подосланных правящими бандитами». Моментами в нем закипала ненависть к нацистам, и тогда он не мог сдержать негодования... в

¹ Цит. по кн.: С. Апт. Томас Манн. М., «Молодая гвардия», 1972, стр. 256.

² Впрочем, эти условия никак нельзя было назвать плохими ни на французской Ривьере («Со мной жена и дети и самые необходимые книги; климат в высшей степени приятен, и в знаках симпатии и верности нет недостатка»), ни тем более в Кюснахте, где Томас Манн прожил около 5 лет и куда ему ухитрились с немалым риском переправить из прежней мюнхенской квартиры его любимый письменный стол.

своём дневнике: «Кончайте! «Ecrasez l'infâmel!»¹. Долой Гитлера, этого жалкого субъекта, этого истерического обманщика, этого напыщенного моистра, этого немецкого, неизвестно откуда взявшегося, авантюриста власти, все искусство которого состоит в том, что он умеет с гнусной спиритической ловкостью нащупать душевный нерв народа и играть на нем в непристойном самозабвении своего неописуемо пошлого витийства! Долой «генерала» Геринга, этого франтоватого палача с его тремьями мундирами, который, бражничая и чавкая в скотском самоупоеании доставшейся ему, доставшейся безумным образом властью казнить, ежедневно подмарывает смертные приговоры молодым людям, которые, будучи вынужденными к отчаянной обороне борцами за ошибочную, по моему, политическую доктрину спасения, во много сот раз лучше, чем он! Долой этого, с огромным языком, адского шефа пропаганды по фамилии Геббельс! Долой этого бесстыжого горе-философа Розенберга...»²

Сказано сильно, красочно, зажигательно, но кому? Самому себе. Эти же слова, обнародованные как обращение к интеллигенции, к нации, принесли бы огромную пользу, стали бы весомыми в антифашистской борьбе. Правда, они могли повредить... «Иосифу», точнее, его немедленной публикации. Разные общественные позиции: одного писателя глубоко волнует тот факт, что его произведения не попали в список книг, подлежащих уничтожению на костре, и он требует в газете: «Сожгите меня!», хорошо понимая, чем это ему грозит. Другого отсутствие его имени в «черном списке» совсем не беспокоит; его помыслы направлены на скорейшее издание «Иосифа», и ради этого он готов молчать, хотя душа кипит от негодования, готов официально дистанцироваться от друзей и даже от родного сына (точнее, от его журнала), готов соблюдать лояльность, не заботясь о том, какой общественный резонанс имела в те годы подобная лояльность, тем более со стороны видного и уважаемого писателя. Не удивительно, что такая позиция Томаса Манна вызывала критику у многих антифашистов; иногда эта критика при-

¹ «Раздавите гадину!» (франц.) — призыв Вольтера к борьбе с церковью и религией.

² Цит. по кн.: С. Апт. Томас Манн. М., «Молодая гвардия», 1972, стр. 260.

нимала характер перегиба, иногда сохраняла дружеский, товарищеский тон.

Лишь в мае 1936 года Томас Манн сжег все мосты, заявив в интервью, которое он дал пражскому антифашистскому еженедельнику «Вархайт», следующее: «В Германии делались попытки отделать меня от остальной эмиграции. Попытки представить случай Томаса Манна особым случаем, будто бы не имеющим ничего общего с остальной эмиграцией, о которой в Германии говорят только в варварских по форме выражениях. Этому не быть. Я чувствую себя принадлежащим к той эмиграции, которая борется за лучшую Германию. Я принадлежу к ней»¹.

В декабре 1936 года фашисты лишили Томаса Манна гражданства, а затем и почетного титула доктора философии Боинского университета. В полемическом ответе декану философского факультета писатель заклеил наглые и преступные действия гитлеровцев, позорящие Германию и немецкий народ.

В этой же переписке Томас Манн высказал пророческое предостережение: «Но горе народу, который, окончательно зайдя в тупик, стал бы в конце концов искать выхода в ужасах войны, проклятой богом и людьми. Такой народ был бы обречен на гибель. Его так разгромят, что ему никогда не возродиться». Этот документ вошел в историю под названием «Переписка с Боинном» (1937); его нелегально распространяли в третьем рейхе, замаскировав издание «академическим» заголовком «Письма немецких классиков. Путь к знанию».

В период эмиграции Томас Манн несколько раз посетил США; в 1934 году — в связи с выходом там романа «Былое Иакова» на английском языке, а затем летом 1935 года, когда Гарвардский университет избрал его и Альберта Эйнштейна в почетные доктора (во время последнего визита Томаса Манна неофициально принимал у себя Франклин Рузвельт). В 1937 году писатель вновь навестил США и пробыл там около месяца, зато в следующем году он дважды приезжал в эту страну, где ему было суждено прожить 14 лет подряд.

Первая поездка была связана с лекционным турне по американским городам; в этой поездке он выступал с от-

¹ С. Апт. Томас Манн. М., «Молодая гвардия», 1972, стр. 273.

ветственным докладом — «О грядущей победе демократии», вызвавшим широкий общественно-политический резонанс. «Ложкой дегтя» для писателя явился тот факт, что его «бессовестный менеджер» платил ему всего... 500 долларов за выступление, а другую половину брал себе. Второй приезд был окончательным: получив приглашение занять должность профессора в Пристонском университете, Томас Мани вместе с женой в сентябре 1938 года покинул Европу и переехал в США, захватив с собой среди прочего имущества свой любимый письменный стол.

Важное место в публицистических выступлениях Томаса Маниа тридцатых годов занимала тема войны и мира. В отличие от многих других буржуазных публицистов, Томас Мани быстро раскусил нехитрый маневр реакции, «страшающей» Европу «коммунистической опасностью». В своих статьях и речах писатель подчеркивает, что война является альфой и омегой фашизма и явно противоречит социалистическим идеалам. «Может быть, у меня нет достаточных оснований бояться исходящей от России угрозы капиталистически-бюргерскому обществу устройству, так как я — не капиталист, — писал он в одной из статей. — Но я ясно понимаю, что от России не исходит никакой угрозы тому, что является самым главным, а именно — миру».

Отчетливо сознавая, что фашизм это война, Томас Мани вместе с тем не представлял себе, насколько она близка. Во всяком случае в июне 1939 года он на комфортабельном океанском пароходе еще раз пересек океан; планы европейского турне были на этот раз обширными. Во время непредвиденной задержки в Голландии он писал из приморского городка Нордвик: «Великолепное море и превосходная гостиница... Морской ветер полон запахов детства, и работа в пляжном кресле-корзичке, при изолирующем шуме прибоя — положение в высшей степени привлекательное»¹.

Первое сентября 1939 года застало Томаса Маниа в Стокгольме, где он собирался выступить на заседании ПЕН-клуба с докладом «Проблема свободы»; писатель поспешил вернуться в Америку: самолетом он добрался

¹ Цит. по кн.: С. Апт. Томас Манн. М., «Молодая гвардия», 1972, стр. 300.

до Амстердама, оттуда в Саутгэмптон, где поднялся на борт «Вашингтона», парохода-экспресса, доставившего его в середине сентября в США.

Военные действия в Европе заставили Томаса Манна отказаться от многих планов, в том числе — прекратить издание брошюр, предназначенных для засылки в фашистский рейх: нелегальная засылка книг в Германию стала невозможной. Вместе с тем серьезность ситуации требовала максимального усиления антифашистской пропаганды. Осенью 1940 года на помощь пришло предложение английской радиокomпании организовать серию выступлений, направленных на Германию. Так возник цикл обращений писателя к немецкому народу.

Речи Томаса Манна были изданы отдельным сборником «Немецкие слушатели!» в Стокгольме (1942) и Лондоне (1944)¹. «Технология» этих передач была весьма сложной: голос Томаса Манна записывался на пленку, а затем ее отсылали авиапочтой в Нью-Йорк. Отсюда запись передавалась по телефону в Лондон, и только после этого она шла в эфир. Эти краткие концентрированные воззвания, длительность которых не превышала 5—8 минут, написаны в несколько необычном для Томаса Манна стиле, продиктованном спецификой радиопропаганды. Писатель намеренно упростил в них свой весьма изысканный синтаксис, выдвигал четкие и ясные формулировки. В одном из этих обращений писателю вновь удалось меткое пророчество: «И может быть, недалек тот день, когда немецкий народ увидит в России своего здравомыслящего друга»². В другом радиовыступлении, относящемся к 1944 году, писатель сказал: «Немецкая культура отнюдь не высшая и не единственная, а лишь одна из многих; восхождение другим было всегда ее глубоким импульсом, от спеси и высокомерия она погибнет. Не вокруг Германии вертится мир, она лишь маленькая часть огромного земного шара, и более важные вопросы стоят на повестке дня, чем проблемы немецкой души. Немецкий человек — не дьявол, как утверждают некоторые, но он и не архангел, с белокурыми ангельскими

¹ Наиболее полным является сборник под тем же названием, вышедший в Стокгольме в 1945 году в издательстве «Берман-Фишер»; он содержит тексты 55 радиопередач.

² Т. М а н н. Deutsche Hörer. London, 1944, S. 85.

ми локонами, в серебряных латах; он человек, как и все; он должен снова научиться жить, как человек и брат своих собратьев. А ведь ничего другого и не подразумевает то слово, которое мы, немцы, так долго и так глупо презирали, слово «демократия»¹. Некоторые из этих воззваний Томаса Манна были отпечатаны в виде листовок и брошены на территорию Германии.

Широкий резонанс имело выступление Томаса Манна в библиотеке Конгресса США по случаю десятилетия сожжения книг фашистами. «Я думаю,— сказал писатель,— никто не заподозрит во мне поборника коммунизма. Однако я не могу не видеть в страхе буржуазного мира перед словом «коммунизм»,— страхе, на котором так долго держался фашизм,— какого-то суеверия, какой-то незрелости, главной глупости нашей эпохи»². Заканчивая выступление в библиотеке Конгресса США, Томас Манн подчеркнул, что грядущий мир, мир детей и внуков, «трудно представить себе без коммунистических черт, то есть без принципов общественного владения благами земли, без последовательного стирания классовых различий, без права на труд и обязанности трудиться для всех».

Эти знаменательные слова были сказаны не в порыве красноречия; Томас Манн не отказался от них и после войны. В феврале 1953 года в письме к Эберхарду Хильшеру он писал: «Я не связан ни с каким политическим кредо, и я не коммунист. Часто цитируемое изречение: «Антикоммунизм»³— главная глупость нашей эпохи»— выражает не что иное, как то, что осуществление грядущих целей человечества — мировое правительство, совместное управление землей и ее богатствами, мир между народами — вряд ли можно себе представить без коммунистических черт. В остальном же я сын Запада, корнями уходящий в его традиции, при всем моем восхищении великой русской литературой. Эразм, Вольтер, Гёте и Шопенгауэр (смесь Вольтера с Якобом Бёме) — вот моя линия. А главное, мне не хватает, как я уже говорил, твердой веры тех, кто ищет прибежища в коммунизме или у католической церкви (этих двух пристаней) в хаосе на-

¹ «Das Wort der Verfolgten. Antologie eines Jahrhunderts». Berlin, 1948, S. 308—309.

² «Литературная газета», 1967, № 8.

³ В известных нам статьях Томас Манн термина «антибольшевизм» не употреблял.

шего времени»¹. Таким образом, нельзя не согласиться с А. В. Русаковой, что, хотя мысль, выраженная Томасом Манном в формуле «антикоммунизм — главная глупость нашей эпохи», являлась одним из стержневых положений его публицистики с самого начала эмиграции, — было бы неправомерно считать, что он завершил свою эволюцию присоединением к лагерю коммунизма: «Томас Мани не переставал быть певцом, хроникером, аналитиком буржуазного мира, при всем сочувствии к новому социалистическому будущему»².

Представляет интерес связь Томаса Манна с антифашистским центром в Мексике. Хотя и в меньшей мере, чем его брат Генрих, писатель поддерживал дружеский контакт с этой боевой и деятельной группой противников гитлеровской Германии. Так, например, Томас Манн очень одобрительно откликнулся на создание в Мексике движения «Свободная Германия»³. Он высоко ценил немецкую антифашистскую прессу, выходившую в этой стране. «Я регулярно читаю «Фрайес Дойчланд», — писал Томас Мани в редакцию журнала, — и я ни разу не видел номера Вашего журнала, в котором не нашел бы для себя чего-либо интересного и поучительного. Желаю Вам дальнейшего процветания и плодотворных устремлений». И о «Демократише пост» писатель отзывался с той же теплотой: «Мне не попадалось, пожалуй, ни одного номера, в котором бы не имелось какой-нибудь увлекательной статьи, активизирующей мысль. Я полагаю, что за оба года своего существования Ваш еженедельник был для многих читателей, солидарных с нами в глубоком отвращении к фашизму и особенно к его немецкой разновидности — «национал-социализму», и утешением и опорой»⁴.

¹ E. Hilscher. Thomas Mann. Berlin, 1965, S. 196—197.

² А. В. Русакова. Томас Манн в поисках нового гуманизма. Л., Изд-во ЛГУ, 1969, стр. 37.

³ Вольфганг Кислинг приводит во II томе своего исследования следующее высказывание Томаса Манна: «С глубокой благодарностью я подтверждаю получение Вашего письма и Программы движения «Свободная Германия». Излишне говорить о том, что я прочел эту программу пункт за пунктом с полнейшим одобрением и удовлетворением... О бесстыдной деятельности гитлеровцев в Латинской Америке мне известны ужасающие факты; тем радостней я приветствую возникновение в Мексике организации, способной дать отпор их подрывной деятельности».

⁴ W. Kießling. Alemania Libre in Mexiko. Bd 2, S. 106; Bd 1, S. 248.

Когда в СССР начал свою деятельность Национальный комитет «Свободная Германия», Томас Манн передал советскому агентству ТАСС свое заявление, в котором, в частности, говорилось: «Я всегда был глубоко убежден и постоянно высказывал свое убеждение в обращениях к немецкому народу по радио, что только подлинная, очищающая революция, начатая самим немецким народом, сможет реабилитировать нашу страну в глазах всего мира, истории и в своих собственных глазах. В этом смысле я полностью одобряю воззвание комитета, созданного в России».

Было бы, разумеется, ненужным упрощенчеством замалчивать некоторую непоследовательность, а порой даже ошибочность политической позиции Томаса Манна в период эмиграции. Великий классик не был, увы, великим политиком; «сын Запада» иной раз резко менял свои решения и при всех своих симпатиях к России не хотел (или остерегался) обидеть могущественных союзников. Бертольд Брехт зафиксировал в своем «Рабочем дневнике» случай, характерный для нечеткости политической позиции Томаса Манна в те годы. Вечером 1 августа 1943 года авторитетные представители немецкой эмиграции после четырехчасовой дискуссии выработали текст следующего заявления: «В этот момент, когда близится победа союзных наций, нижеподписавшиеся писатели, ученые и художники немецкого происхождения считают своим долгом публично заявить: мы приветствуем выступление немецких военнопленных и эмигрантов в Советском Союзе, которые призывают немецкий народ поставить своих угнетателей безоговорочно капитулировать и бороться за сильную демократию в Германии».

Мы тоже считаем необходимым проводить резкое различие между гитлеровским режимом и связанным с ним слоем — с одной стороны, и немецким народом — с другой.

Мы убеждены, что без сильной немецкой демократии не может быть длительного мира на земле».

Это заявление подписали Томас Манн, Генрих Манн, Лео Фейхтвангер, Бруно Франк, Бертольд Брехт, Бертольд Фиртель, Ганс Райхенбах и Людвиг Маркузе. «Первую фразу, — продолжает Брехт, — прибавил Т<омас> Манн. Он считал упоминание Советского Сою-

за несколько рискованным. В последний раз, когда я его видел, в феврале, он сказал, держа в руке тарелку с саид-вичами: «Я хотел бы, чтобы русские оказались в Берлине раньше союзников». Потом я узнал, что в тот вечер он в русском консульстве записал на пластинку поздравительную речь в честь Красной Армии и его там угощали. Теперь Бруно Франк убеждал его, что упоминание Московского комитета (имеется в виду Национальный комитет «Свободная Германия». — В. Д.) было бы только смешным; тогда дебаты перешли на понятие «связанные с ним слоны», причем Т^{омас} предлагал «сообщники», Г^{енрих} — «тресты». В конце концов все согласились с вышеуказанной редакцией, и Т^{омас} с удовлетворением прочитал ее ввиду женщины¹. Но уже на следующий день Бертольд Брехт записывает в дневнике: «Сегодня утром Т^{омас} Манн позвонил Фейхтвайгеру: он снимает свою подпись, у него-де «угрызения совести». Это ведь «политическое заявление», оно якобы наносит союзникам «удар в спину». Он лично не считал бы несправедливым, если бы «союзники карали Германию 10 или 20 лет». Брехт подверг очень резкой критике этот ошибочный шаг Томаса Манна и указал на деморализующий резонанс подобных «срывов».

В целом именно в публицистике 1936—1945 годов ярче всего проявилась антифашистская позиция Томаса Манна, в ней яснее всего прозвучало его стремление оперативно и широко оказывать социальное воздействие на массы, в ней выявился его пристальный интерес к экономическим и социальным основам войны и мира, к дальнейшим судьбам и возможным путям развития буржуазной демократии в Европе. Статьи, речи, радиовыступления Томаса Манна действовали ободряюще не только на соотечественников в Германии, но и на определенные круги немецких эмигрантов, терпевших тяжкие моральные и материальные лишения на чужбине.

Сам Томас Манн материальных лишений не терпел, да и его общественное положение было вполне прочным. Сперва Чехословакия, а затем США предоставили ему свое гражданство; семь американских университетов избрали его почетным доктором; Германско-американская ассоциация писателей выбрала его своим почетным предсе-

¹ «Новый мир», 1976, № 5, стр. 228.

дателем. Минимально необходимые материальные средства обеспечивала должность консультанта по немецкой литературе, которую ему предоставила дирекция библиотеки Конгресса США. В 1941 году Томас Манн переселился на западное побережье Калифорнии, где построил себе в бухте Санта-Моника отличный дом, благоустроенный и просторный. Называя его «домом у семи пальм», Клаус Манн писал: «Восхитительный дом, красивый сад. Из окна моей комнаты видны пальмовые и эпельсиновые рощи, простирающиеся до побережья Тихого океана. На другой стороне бухты живописно раскинулся Лос-Анджелес».

Томас Манн придерживался, как правило, строгого распорядка дня. Так, например, за серьезные работы, предназначавшиеся для печати, он садился с утра и писал их от руки обычно с 9 до 12, а иногда и до половины первого. Ежедневная «норма выработки» составляла примерно полторы рукописных страницы. Этому предшествовало тщательное продумывание материала, происходившее чаще всего во время прогулок. По свидетельству биографов Томаса Манна, в доме часто бывали гости, литераторы и ученые, в том числе и Альберт Эйнштейн. Хозяин «дома у семи пальм» поддерживал контакты со многими американскими официальными лицами высокого ранга, а также писателями (Верфель, Фейхтвангер и др.), композиторами (Стравинский, Шёнберг, Эйслер), деятелями театра и кино (Чаплин, Рейнгардт, Бассерман). Все это создавало благоприятную атмосферу для отдыха и собственного творчества. Справедливость требует отметить, что Томас Манн нередко использовал свои связи и общественный резонанс своего имени, чтобы помочь тем коллегам-эмигрантам, которые терпели бедствия или серьезные затруднения. Он оказал существенную поддержку О. М. Графу, Г. Кайзеру, А. Дёблину, В. Мерингу, Р. Музилю, В. Герцogu и многим другим эмигрантам.

В годы изгнания Томас Манн, помимо обширной антифашистской публицистики и некоторых литературно-философских эссе, написал романы «Лотта в Веймаре» (1939) и «Иосиф-кормилец» (1943). Обе книги примечательны каждая по-своему и сыграли немаловажную роль в его творчестве.

«Лотта в Веймаре» это не только великолепный по-

этический итог длинной цепи статей и исследований Томаса Манна о «великом олимпийце», но и важная ступенька в подготовке к его, может быть, значительнейшему роману «Доктор Фаустус» — к итогу длительных размышлений Томаса Манна о роли художника в формировании человеческого общества. Едва ли не самый восторженный отзыв о «Лотте в Веймаре» принадлежит Стефану Цвейгу. Он считал книгу шедевром, удавшимся Томасу Манну даже в более полной мере, чем «Будденброки» и «Волшебная гора». В этом отзыве Стефан Цвейг писал: «Все, что за эти семь воистину скудных лет произвела скованная и поработанная литература внутри гитлеровской Германии, уступает и по весу, и по содержанию этой одной книге, написанной в изгнании... Никакие слова энтузиазма не кажутся мне чрезмерными для такого произведения, где понимание искусства поднимается до подлинной мудрости, а почти непостижимо гибкое мастерство воплощения удовлетворяет одновременно всем требованиям величайшего и труднейшего объекта изображения... Так увидим же в ней не только произведение искусства, но и ободряющее доказательство того, что изгнание не обязательно приносит художнику лишь ожесточение и обнищание души, оно может и стимулировать его творческие усилия и его нравственный рост»¹.

Роман о Гёте стал для Томаса Манна книгой, утверждающей ведущую роль искусства в преодолении стихийных темных страстей, нарушающих гармонию и вносящих мучительный разлад в жизнь общества и отдельного человека. Но если подобная проблематика уже затрагивалась Томасом Манном и раньше, ибо искусство всегда было для него средством выражения любых проблем современности, то в «Лотте в Веймаре» он вплотную подошел к определению роли художника в общественно-политической жизни страны. Это проявилось прежде всего и в резкой критике шовинистических сил, современных Гёте, и в осуждении преклонения, свойственного немцам вообще, преклонения перед одержимостью «сильной личности», перед наглой навязчивостью политических авантюристов.

¹ Машиннописный текст этого отзыва, выправленный и подписанный Стефаном Цвейгом, имеется в Немецкой библиотеке (Франкфурт-на-Майне).

Томас Манн опровергает распространенную версию о неизменном восторженном отношении Гёте к Наполеону. Критическое отношение великого писателя к освободительному движению 1813—1815 годов Томас Манн справедливо объясняет проницательностью Гёте, уловившего на этом этапе национального развития существенные элементы шовинизма, теотономии, отвратительную ему крикливость пруссачества. Вкладывая в уста Гёте собственные слова о доверчивости и политической близорукости немцев, Томас Манн писал: «Что им так дороги чад и мишура и всякое бесчинство — отвратительно. Что они доверчиво предаются любому шарлатану-фанатику, который вызывает на поверхность их низкие чувства, укрепляет их в пороках и поучает понимать национализм как изоляцию и постоянную ощеренность, то, что они мнят себя могучими и великолепными, успев до последней нитки продать свое достоинство, со злобой косятся на тех, в ком чужестранцы видят и чтят Германию, — это пакисто. Нет, не стану примиряться!.. Мнят, что они — Германия. Но Германия — это я. И если она погибнет, то будет жить во мне»¹. Подобные отрывки из романа нелегально распространялись антифашистами в интеллигентских кругах нацистской Германии, как якобы подлинные высказывания Гёте.

Существенным творческим достижением Томаса Манна явился его роман «Иосиф-кормилец», блистательно завершивший тетралогии «Иосиф и его братья» (1933—1943). Художественное своеобразие этого монументального произведения определяется тем, что в нем органически объединены древняя легенда с реалистическим историческим романом. «Наивность, аллегорическая условность библейского предания сочетается с глубоким художественным исследованием эпохи. Колорит времени и места соблюден самым тщательным образом и там, где передается простодушно библейская интонация речи, строй мыслей и чувств древних иудеев — пастухов и земледельцев, и там, где рисуется развитая государственная жизнь и социально многослойный частный быт кастово-монархического Египта. Сохраняя в неприкосновенности ветхозаветное предание, романист вводит в действие огромное

¹ Т. Манн. Лотта в Веймаре. М., «Художественная литература», 1957, стр. 276—277.

богатство экономических, бытовых, психологических деталей. Поступки персонажей, внешние и внутренние конфликты, обуславливающие их судьбу, — все это очень обстоятельно мотивировано»¹.

Подробнее о той роли, которую играл в антифашистской литературе жанр исторического романа, будет сказано ниже. Здесь же лишь в общих чертах отметим новые тенденции и акценты, которые прозвучали в завершающей книге об Иосифе. Ретроспективно оценивая свою тетралогию, Томас Мани сказал о последнем томе: «Ощущение пути, движение вперед, изменение и развитие очень сильно выражены в этой книге». И действительно, в «Иосифе-кормильце» гуманиное начало предстает окрепшим и наступательным, способным обуздать силы реакции. Тема прогресса и его неуклонного движения вперед получила в этой книге жизнерадостное, мажорное звучание. Герой романа осуществляет свой глубоко человеческий (хотя и весьма утопичный) план, опираясь на здоровые силы простого народа, смело вводит экономические и технические новшества, проводит мудрую внешнюю и внутреннюю политику и становится в самом широком смысле кормильцем своей страны. Так Томас Мани находит оптимистическое решение проблемы власти и разума, подчеркнуто противопоставляя его преступному беззаконию кровавых узурпаторов; так завершается гигантская тетралогия, задуманная им задолго до фашистского переворота.

Вершины художественного творчества Томаса Мани — его романы «Будденброки», «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус» — лежат вне рассматриваемого периода (правда, последний из них был начат уже в 1943 году). Творчество Томаса Мани в эмиграции безусловно заслуживает высокой оценки; оно несомненно будет неоднократно изучаться исследователями.

¹ «История немецкой литературы», т. 5, М., «Наука», 1976, стр. 470—471.

В уже не раз цитированной книге Ф. К. Вайскопфа «Под чужими небесами» приводится следующий любопытный факт. В начале 1939 года на одном из заседаний ПЕН-клуба в Париже Эрнст Вайс мрачно заявил: «Что другое остается еще нашему брату в изгнании, как жить воспоминаниями и писать мемуары». Но Рудольф Олден решительно возразил ему: «Мемуары мы напишем, когда вернемся на родину; сейчас нам надо устремить взор на настоящее и будущее».

Практика немецких писателей-эмигрантов в большей или меньшей степени подтвердила правоту обоих оппонентов. Правда, книги о настоящем и будущем преобладали в антифашистской литературе 1933—1945 годов, но и в тот период было написано немало воспоминаний и автобиографических произведений. «Ярмарка сенсаций» Эгона Эрвина Киша, «Обзор века» Генриха Манна, «Крушение дворянства» Людвига Ренна, «Наемник и солдат» Бодо Узе, «Вчерашний мир» Стефана Цвейга уже упоминались выше. К ним следует добавить автобио-

графию Вальтера Виктора «Вернись из-за гор», изданную в 1945 году в Нью-Йорке, «Здесь идет человек» Александра Гранаха, «Поворотный пункт» Клауса Маниа¹, «Цветное зеркало» Макса Осборна, «Предвоенная Европа в параболе моей жизни» Карла Штеригейма (выпущена издательством «Кверидо» в 1936 году), «Pro domo»² Карла Цукмайера (Стокгольм, 1938).

Автобиография Теодора Лессинга «Один раз и больше никогда» вышла в 1935 году в Праге, уже после смерти автора. Поэт и философ Теодор Лессинг «проштрафился» перед нацистами не только своим еврейским происхождением, но и статьей против Гинденбурга, которую он опубликовал в газете «Прагер тагеблат» в 1925 году к президентским выборам. 5 марта 1933 года банда штурмовиков разгромила его квартиру, однако хозяину удалось бежать в Чехословакию.

Теодора Лессинга объявили врагом отечества, за его голову назначили награду в 40 тысяч марок, а затем «премия» была удвоена. 30 августа 1933 года на 61 году жизни профессор Лессинг был убит в Мариенбаде (теперь Марианске-Лазне) членом тайной фашистской организации. Травля и убийство Теодора Лессинга вызвали широкое возмущение европейской общественности; характерен, например, следующий штрих: третьему изданию своей книги «Альберт Эйнштейн. Его жизнь и мировоззрение» Давид Райхштейн дал следующее посвящение — «Памяти мученика науки Теодора Лессинга, забытого своими друзьями и злодейски убитого своими врагами».

И ветеран эмигрантской литературы Теодор Вольф выступил с мемуарами «Марш сквозь два десятилетия»; книгу выпустило издательство Аллерт де Лаиге в 1936 году. Ее автору было тогда 68 лет, с 1887 года он сотрудничал в широко известной газете «Берлинер тагеблат», а в 1906 занял в ней пост главного редактора. После захвата власти фашистами Теодор Вольф эмигрировал во Францию; на следующий год после выхода мемуаров он опубликовал в Швейцарии роман «Пловчиха».

¹ Первое издание вышло в 1944 году в Лондоне на английском языке; на языке оригинала «Поворотный пункт» появился в 1952 году.

² «О себе» (лат.). Крылатое изречение, взятое из речей Цицерона.

В мае 1943 года после вступления итальянских войск в Южную Францию 75-летний эмигрант был арестован и передан в руки гестаповцев. В Моабитской тюрьме в Берлине он скончался, якобы в результате неудачного вскрытия флегмоны на руке.

Хронологически одной из первых книг в этом длинном ряду был биографический роман Эрнста Толлера «Юность в Германии», выпущенный в 1933 году издательством «Кверидо». В кратком предисловии автор сказал: «Не только моя юность описана здесь, но и юность целого поколения, а сверх того — отрезок современной истории. Наша юность шла многими путями-дорогами; она следовала за лжебогами и двуличными фюрерами, но всегда старалась достичь ясности и соответствовать велениям духа. Ошибки и проступки, промахи и недостатки не приукрашиваются в этой книге, ни свои, ни чужие. Чтобы быть честным, необходимо знать. Чтобы быть отважным, нельзя ничего забывать. Против гнета варваров надо бороться, молчать не годится. Кто молчит в такое время, тот предаёт высокую миссию человека». Предисловие датировано так: «В день сожжения моих книг в Германии».

В словах Эрнста Толлера ключ к пониманию успеха «Юности в Германии». Его книга-исповедь, как и лучшие произведения этого жанра, выражала не бессилие, не уход в себя, не элегическую грусть «о милом, прошлом, невозвратном», а была честной попыткой разобраться в случившемся, в заблуждениях и просчетах целого поколения. И не только разобраться, а сказать правду, сказать ее во весь голос, иметь мужество критически пересмотреть многие традиции и положения, казавшиеся интеллигенту Веймарской республики аксиомами.

Пройдут годы, и Отто Гротеволь заявит в освобожденной Германии: «Мы должны оглянуться в наше прошлое, чтобы найти дорогу в будущее». Он выразит тем самым важные тенденции, которые в значительной мере были уже присущи мемуарам, различного рода автобиографиям и, главным образом, произведениям исторического жанра в немецкой эмигрантской литературе.

Историческая драма, поэма, исторический роман, повествующие о важнейших проблемах общественного развития нации, о победах и поражениях народного движения, о взаимоотношении личности и массы, — составили

значительный раздел антифашистской литературы. Действительность в произведениях автобиографического характера была ограничена временными и субъективными рамками, правда, это часто компенсировалось живостью, непосредственностью информации, личным обаянием очевидца или участника описываемых событий. Исторические жанры, напротив, могли уходить в глубь веков и выполнять гораздо более широкие и существенные задачи, решая их на впечатляющем эпохальном материале в масштабах нации, ибо они раскрывали, говоря словами Белинского, связь исторической жизни с частью, определяли позицию героя в мощном процессе развития его страны и противодействовали попыткам фальсифицировать историю Германии и других стран. Таким образом, обращение к масштабным явлениям прошлого вытекало из вполне конкретных задач антифашистской борьбы.

В тридцатые годы, однако, подобный тезис подчас принимался в штыки. В горячих дискуссиях высказывались различные точки зрения на обращение писателя «к седьмым векам», в том числе и резко осуждающие, расценивающие это как «бегство с поля боя», как «погружение в историю» и т. п. Особенно резко высказался Курт Хиллер, председатель «Группы независимых немецких авторов» (Англия). Он был арестован нацистами в марте 1933 года как создатель и президент «Группы революционных пацифистов» (1926—1933) и автор, активно сотрудничавший в журнале «Вельтбюне». После издевательств и избиений в гестаповском застенке («Колумбия-хаус») Курта Хиллера отправили в Ораниенбургский концлагерь, однако через год его выпустили. Вскоре ему удалось бежать в Прагу, а после вторжения гитлеровских войск в Чехословакию Курт Хиллер успел уехать в Англию, где он пробыл до своего возвращения в Гамбург в 1955 году.

В 1938 году в Париже вышел сборник «Профили», содержащий эссе Курта Хиллера о Гебрихе Майне, Томасе Майне, о его товарище по концлагерю Эрихе Мюзаме, о Курте Тухольском, Теодоре Лессинге, Теодоре Вольфе, Фрице Верфеле и др. В послесловии к «Профилям» автор писал: «Мы — немцы (кем бы мы себя ни считали — пролетариями, европейцами или гуманистами). И поэтому главная проблема настоящего времени звучит для нас так: как нам вычистить немецкие авгиевы конюшни? Ка-

кими средствами вывести паразитов, которые — по вине плохих управляющих — завладели нашей родной? То, что сейчас творится в Германии, не требует дополнительных описаний, смириться с этим было бы позорно: как изменить положение дел — вот в чем вопрос!

Каждый немец, сознающий свою ответственность, более того, каждый немец с верным общественным инстинктом задает себе этот вопрос. А у интеллигента в изгнании особая задача. И до сих пор ею пренебрегают самым постыдным образом... Писать книги о Макиавелли, о Игнатин Лойоле... о Сервантесе, об Оффенбахе... если это так уж необходимо и у вас есть для этого внутреннее спокойствие, — пожалуйста, ведь вопросы философии, проблемы искусства сохраняют свою силу и кажутся вечными. Но когда отродье беллетристов забывает публике голову книгам о Катерине Российской, Христине Шведской, Жозефине Французской, о Фердинанде I, Филиппе II, Наполеоне III, о Лже-Нероне и Петре подлинном... и буквально душит писателей мыслящих, сознающих свою ответственность, то хочется обрушить на голову этого рутинерского отребья самое сочное проклятье! И если оно на вас не подействует, то продолжайте в том же духе. Есть еще несколько Изабелл, о которых не написано ни одного романа, да и Рамзес IV, Пипин Средний, Вирнх фон Кинпроде... не нашли пока своих исследователей. Гитлер станет послезавтра владыкой Европы, потому что сегодня вы, трусы и корыстолюбцы, убегаете от требований дня».

Эти во многом не справедливые и резкие нападки на произведения исторического жанра таили в себе, разумеется, и рациональное зерно. По общему тону сборника и послесловия видно, что, предав анафеме груды исторических романов, Курт Хиллер не имел в виду тех авторов, чьи произведения на историческую тему и сейчас составляют гордость немецкой литературы. Острее его выступления было направлено главным образом против литературных бизнесменов (говоря словами Хиллера — против «бухмахеров») типа Эмиля Людвиг, Гины Кауз и других, более низкого ранга.

Наиболее видный представитель этой группы — Эмиль Людвиг — достиг в двадцатые годы огромной популярности благодаря своим живо и талантливо написанным биографическим романам — «Гёте» (1922), «Наполеон»

(1925), «Бисмарк» (1926), «Вильгельм II» (1926) и др. В 1932-м он заблаговременно оставил Германию и получил швейцарское гражданство. Пять лет (1940—1945) Эмиль Людвиг провел в США, а затем вновь вернулся в Швейцарию, где умер в 1948 году.

В дни тяжелых испытаний талант Эмиля Людвига заметно поблек, он не мог подняться до уровня серьезных задач, продиктованных интересами антифашистской борьбы. Политическая близорукость писателя не позволяла ему проводить принципиальное различие между немецким народом и гитлеровской кликой¹.

Для людей слабых духом и для тех, кто смотрел на литературу как на бизнес, исторические жаиры были действительно лазейкой, позволяющей, как говорится, «и невинности соблюсти, и капитал приобрести». Так возникли пухлые «одиодневки», которые раздувались средствами рекламы и лопались затем словно мыльные пузыри почти без следа. Подобное обращение к истории рождалось не из чувства протеста; оно не наталкивало читателя на полемические сопоставления, на злободневные аналогии. Эти книги приукрашивали историю; они были продиктованы духом согласия, духом одобрения, а иногда и духом фальсификации и приспособленчества. На это справедливо указал Альфред Дёблин в статье «Исторический роман и мы» (1936). «Мы выпали из силового поля того общества, в котором мы жили... — писал он, — и не включены ни в какое новое... Тут возникает некоторая необходимость в историческом романе, особенно для прозанка».

Критикуя «политически кастрированные» произведения на историческую тему, Альфред Дёблин вместе с тем далек от резко непримиримой позиции Курта Хиллера и не склонен осуждать писателей-эмигрантов, обратившихся к историческим жаирам. Он справедливо видит в этом обращении «...желание найти близкие себе исторические параллели, а также локализовать себя в истории и как-то оправдаться; необходимость опомниться, поразмыслить, склонность утешить себя и отомстить хотя бы в воображении»². И действительно, гуманистическая трактовка

¹ См., например, его книгу «How to treat the Germans» (1944) — «Как поступить с немцами».

² Цит. по кн.: F. S. Weiskopf. Unter fremden Himmeln. Berlin, 1947, S. 80.

великих событий прошлого, присущая передовым антифашистским писателям, по-разному отражалась в их произведениях, глубоко враждебных фашизму. Так, например, в дилогии Генриха Манна¹ мы видим привлекательный и впечатляющий образ «гуманиста на коне с мечом в руке».

Прогрессивный исторический деятель Генрих IV — первый литературный герой Генриха Манна, который ясно и отчетливо выражает круг мыслей и чувств, бесконечно близких писателю. В обоих романах автор придерживается версии о «добром короле», но добро здесь, выражаясь современной терминологией, с «кулаками» и может активно постоять за себя. Это явилось принципиально новым положением в художественном творчестве Генриха Манна и было весьма типично для эволюции мировоззрения многих мастеров культуры старшего поколения, сохранивших верность и душевную привязанность к славным гуманистическим идеалам, поруганным фашизмом. Не случайно и Томас Манн в 1937 году на антифашистском митинге в Нью-Йорке высказал аналогичную мысль: «Свобода должна быть сильной, она должна верить в себя и в свое право защищаться»².

В своей художественной своеобразной биографии Генриха IV писатель показывает живописную историческую панораму жизни Франции конца XVI — начала XVII века. На трудном и тернистом пути к трону Генрих Наваррский обретает высокую жизненную мудрость, постигает, что власть накладывает бремя тяжких решений, от которых можно поседеть за одну ночь. Но он осознает также необходимость подобных решений, ибо за свободу, за правду, за справедливость приходится иногда платить дороговую цену. Подчеркивая этот последовательный духовный и нравственный рост героя дилогии, Г. Н. Знаменская приводит весьма интересное сопоставление. «Следуя примеру великого Гёте, — пишет она, — чей Фауст из узкого круга личных переживаний переходит в мир проблем, волнующих все человечество, Манн ведет своего Генриха по пути, в какой-то мере сходному, — от познания самого себя к познанию жизни с ее благими дарами,

¹ «Молодые годы короля Генриха IV» (1935) и «Зрелые годы короля Генриха IV» (1938).

² «Дас ворт», 1937, № 7.

с ее бездной зла и человеческого горя — к борьбе за людское счастье»¹.

В романах о Генрихе IV — и особенно в первом из них — нетрудно обнаружить исторические параллели с злободневными событиями в нацистском рейхе. Антифашистская направленность диалогии еще ярче проявляется в пафосе высокой человечности, в проповеди гуманной терпимости, в ее воинствующем отрицании косных и злобных догм реакции.

Замечательный художник-реалист, вдохновленный передовыми идеями нашего века, создал одно из своих самых совершенных произведений. В 1939 году в взволнованном письме к старшему брату Томас Мани писал о его диалогии следующее: «Ощущение празднично волнующей необычности ни на миг не покидает тебя, когда читаешь это произведение. Возникает чувство, что имеешь дело с самым лучшим, самым достойным, самым одухотворенным, что дала нам эпоха. Когда-нибудь мы будем удивляться, что при всех выпавших на долю нашей эпохи унижения она могла порождать нечто подобное как свидетельство того, что ее выставляемое напоказ слабоумие, ее преступления не столь уж значительны и дух человеческий все время движется дальше своим путем и, создавая свои творения, не позволяет себе помещать. Книга эта величественна благодаря пронизывающей ее любви, мастерству, смелости, свободомыслию, мудрости, доброте; она исполнена ума, юмора, фантазии и чувства, она прекрасна. Это — синтез и итог твоей жизни и твоей личности... Я убежден, что немецкая эмиграция может гордиться этим монументом. В конце концов, ведь мы знаем ход вещей, и Германия тоже будет гордиться твоей книгой»².

Не случайно и то, что, обратившись к прошлому, Генрих Мани остановился на герое, взятом из истории другой страны. Это не было редкостным явлением в жанрах исторического романа и исторической драмы. Так, например, Стефан Цвейг писал в эти годы о Марии Стюарт, о Магеллане, о Каstellлио и Кальвине, об Америго, о Бальзаке; Бруно Франк и Герман Кестен обратились к исто-

¹ Г. Знаменская. Генрих Мани. М., «Художественная литература», 1971, стр. 144.

² Цит. по кн.: Г. Знаменская. Генрих Мани. М., «Художественная литература», 1971, стр. 165.

рии Испании, Йозеф Рот писал о закате наполеоновского владычества; история Бразилии и, в частности, поражение индейцев в Южной Америке привлекли внимание Альфреда Дёблина. И Роберт Ноймай, и Курт Керстес, и Эрих Зоммер, и Людвиг Маркузе и некоторые другие также выбрали темы своих романов за пределами истории Германии. Объясняя подобную направленность, И. М. Фрадкин приводит в своей статье «Историческая тема в современной литературе» следующее высказывание Гёте: «Мы, немцы, очень несчастливы в этом отношении — наша древняя история темна, а более поздняя не имеет общенационального интереса, вследствие отсутствия единой правящей династии». Однако, несмотря на безусловную бедность германской истории подходящими сюжетами, она также была представлена в исторических жанах и, разумеется, не только в блеклых биографических романах Эмиля Людвига («Гинденбург» — 1935, «Бетховен» — 1943 и др.), а в таких произведениях, как «Триумф и трагедия Эразма Роттердамского» (1934) Стефана Цвейга, «Зарешеченное окно» (1937) Клауса Манна, «Мамаша Кураж и ее дети» (1939) Бертольта Брехта, в уже упоминавшихся «Победителях без победы» и «Братьях витальерах» Вилли Бределя, в «Лотте в Веймаре» Томаса Манна, в одноактной пьесе Петера Никля «Флориа Гейер» (1937), в художественных биографиях Аннеты Кольб («Моцарт» — 1937 и «Шуберт» — 1941).

В этом довольно обширном ряду следует особенно отметить глубоко гуманистические романы Ариольда Цвейга из его широко известного цикла «Большая война белых людей», посвященного событиям не столь далекого прошлого. В книгах А. Цвейга история соединяется с опытом его поколения, с опытом, лично пережитым автором. И в «Воспитании под Верденом» (1935) и в «Возведении на престол» (1937) писатель обращается к урокам первой мировой войны, стремясь осмыслить историческую вину немецкого народа. Его Бертин отдален веками от манивского Геяриха IV, но у них немало общего. Они умеют мыслить и умеют отстаивать свои мысли, сражаться за них. И Генрих IV и более современный им Вернер Бертин — гуманисты своей эпохи; они стоят не над событиями, а в самой гуще их.

Ариольд Цвейг отнюдь не случайно избрал старин-

ную французскую крепость Верден местом действия своего романа. Бой под Верденом, где кайзеровская армия в безуспешных атаках потеряла свыше полумиллиона солдат, неоднократно фальсифицировались и в немецкой и во французской литературе шовинистического характера. Для Арнольда Цвейга и для многих других антимилитаристов Верден был символом бессмысленного кровопролитного сражения.

В «Воспитании под Верденом» так же, как и в «Споре об утере Грише» (первом романе цикла «Большая война белых людей»), «преступлению» в кавычках писатель противопоставляет преступление без кавычек, совершенное в полном соответствии с законом. Но если Гриша — пассивный правонарушитель, стремящийся сохранить *свою* жизнь и ни на что более не претендующий, то юный Кройзинг покусается на основы военного аппарата с его незыблемой иерархией. Его разоблачения — это уже протест активный, неоспоримо политического звучания. Кройзингу, как и Грише, его «проступок» стоит жизни, причем подлинные преступники вновь остаются безнаказанными. Зло и несправедливость одерживают очередную победу.

В «Воспитании под Верденом» зло предстает перед нами в иных масштабах, чем в «Споре об утере Грише». Вместо зловещего, но несколько абстрактного образа генерала Шинфенцана мы видим злодеев «мелкого калибра» — капитана Нигля, майора Янша. Эти корыстолюбивые, тупые, мстительные и трусливые людишки, оказывается, тоже обладают достаточной властью, чтобы безнаказанно убить честного, невинного человека. Армейская машина, которая держится на таком командном составе, предстает перед читателем в самом неприглядном свете. Лагерь преступников «крупного калибра» возглавляет колоритная фигура кронпринца, одного из полководцев германской армии. Это пустой и бесталанный малый, жалкий интриган и волокита, предпочитающий теннисный корт полю боя. Сатирический талант Арнольда Цвейга ярко проявился в эпизоде, когда кронпринц салютует ракеткой уходящим на фронт войскам.

Если в «Споре об утере Грише» борьба практически велась за жизнь человека, то в «Воспитании под Верденом» Кристоф Кройзинг гибнет в самом начале романа, и борьба ведется уже не за жизнь человека, а за его

честь, за поруганную правду. «Дело Кройзинга» связывает самых разнородных людей. И лейтенант саперных войск Эбергард Кройзинг, брат погибшего, и военный судья Мертенс, и нестроевой солдат Паль, и войсковой священник Лохнер, и, наконец, герой романа Вернер Бертин — все они по-разному и с разных позиций подходят к «делу Кройзинга».

Вернер Бертин, как и в «Споре об унтере Грише», смело вступает за поправленную справедливость, за права человека, независимо от его чинов; и такая позиция не проходит ему даром. Его «воспитание» начинается буквально с первых страниц книги, после того как он совершает свое первое «преступление»: дает напиток из своего котелка нескольким пленным французам. Преследование и унижение обрушиваются на Бертина, но они не перемалывают его, а, наоборот, открывают ему глаза на многое, чего он раньше не замечал. С другой стороны Бертина «воспитывают» Эбергард Кройзинг и революционно настроенные рабочие Паль и Лебейде. Это два совершенно разнородных лагеря, два полюса, воздействующих на Бертина.

Для Эбергарда Кройзинга дело младшего брата — прежде всего вопрос кровной мести по принципу «око за око, зуб за зуб». Его мало волнуют факты вопиющей несправедливости, обнаруженные Кристофом; он, разумеется, не собирается стать продолжателем его дела. Он ведь сам стоит на позициях нищенской морали, считает, что сильному «все дозволено», отрицает принципы нравственности и добра. Война не вызывает в нем ни отворачивания, ни осуждения: в мире все равно царит насилие; различие только в форме. Столкнувшись с людьми низкими, жадными, злыми, Эбергард Кройзинг окончательно уверился в низменности человеческой природы. Его мораль — это продукт длительного «воспитания», воздействия на него армейского аппарата. Пройдет пять — десять лет, и из таких кройзингов будет вербовать свои резервы немецкий фашизм.

Вильгельм Паль и его друг Карл Лебейде — это, по замыслу автора, образы революционных рабочих, облаченных в серо-зеленые солдатские шинели. Весьма симптоматично то, что товарищи дали Палю прозвище — Либкнехт. Взгляды Палья на войну и на выход из нее свидетельствуют о значительной эволюции Арнольда

Цвейга как художника-социалиста, смело взявшегося за решение одной из труднейших задач для немецкой литературы тех лет — создание образа борца за социалистические идеи.

Паль — убежденный противник империалистической войны, в Карле Либкнехте и Розе Люксембург он видит своих вождей и старших товарищей, в революции русских рабочих — пример, достойный подражания. Для Пала «дело Кройзинга» носит бесспорно классовый характер и выявляет суть германского империализма. Не приходится удивляться тому, что он предлагает Бертину совсем иной путь, чем Эбергард Кройзинг. В то время как лейтенант хочет перевести Бертина в офицерскую школу и тем самым ввести его в число людей «сильных и избранных», Паль предлагает Бертину добиться отозвания в тыл, чтобы он мог отдать свой писательский талант революционной пропаганде.

Ну, а сам Бертин? В конце романа он еще на распутье. Его удастся направить в судебную канцелярию и тем самым спасти от бесчеловечных преследований. «Воспитание» под Верденом не прошло для него даром, но и не привело к полному прозрению, хотя и укрепило в нем ненависть к войне. Прав П. М. Топер, считая, что автор нарочно не торопит окончательное прозрение своего героя. Такая замедленная эволюция образа Бертина дает писателю возможность «наилучшим образом выполнить ту задачу, которую он поставил перед собой: разоблачить всяческую ложь о войне, все софизмы в ее защиту, проверить на возможно большем материале тот вывод, к которому он сам пришел в эти годы»¹.

«Воспитание под Верденом», несмотря на некоторые недостатки (неоправданная идеализация Эбергарда Кройзинга, схематичность образов Пала и Лебейде), — произведение большой художественной силы, едва ли не лучший роман в обширном цикле «Большая война белых людей».

Если «Воспитание под Верденом» по хронологии событий предшествовало «Спору об унтере Грише», то действие романа «Возведение на престол» непосредственно

¹ П. Топер. Ариольд Цвейг. М., «Советский писатель», 1960, стр. 133.

следует за трагическими событиями, погубившими Гришу Папроткина. Ожесточенные бои на поле брани уступили здесь место не менее ожесточенным стычкам и интригам в кулуарах крупных армейских штабов. Генералы, вершащие судьбу сражений, выступают в романе на передний план.

Действие романа вновь разворачивается на Восточном фронте, начало его падает на день, когда немецкое командование предъявило ультиматум, послуживший основой для разбойничьего Брестского договора. На сугубо секретном заседании идут жестокие споры вокруг «шкуры неубитого медведя». Различные группировки выдвигают своих претендентов на литовский престол. Многие персонажи уже знакомы нам из предыдущих книг Арнольда Цвейга.

Центральным героем романа становится не Бертин, а Пауль Винфрид, поднявшийся со времен спора об унтере Грише еще на одну ступеньку по служебной лестнице: он уже капитан. Однако это не единственная перемена в его судьбе. Он по-прежнему молод и красив, по-прежнему благороден и простодушен, но все эти качества, которые раньше так шли к его мундиру и, казалось, были тесно связаны с его офицерским званием, приобретают теперь в некотором роде «штатский», глубоко человеческий характер. Не случайно злоключения Винфрида, приведшие к его прозрению, связаны с переодеванием в гражданское платье. Поднимаясь по служебной лестнице, он отходит от своих коллег-офицеров, скроенных в основном на один манер и отличающихся лишь занимаемым постом. Его друзья — простые солдаты Вернер Бертин и Карл Лебейде; они, по мере сил своих, помогают Винфриду, когда он попадает в беду.

Должность при высоком штабе позволяет герою романа заглянуть за кулисы и постычь несправедливость и ложь, царящие в армии. Однако он не воспринимает все это трагично. Если бы не случайная реплика, то Винфрид и не заметил бы, что за время грызни вокруг литовского престола никто ни разу не произнес таких слов, как «народ» и «человечность». Мрачные фигуры хищников вроде полковника Муднуса и генерала Шиффенцана глубоко антипатичны Винфриду, но ведь кроме этих «генералов от канцелярии» есть и такие, как Лихов или Клаус, казалось бы противостоящие клике интриганов.

А правде об оккупационной политике, проводимой немцами в России, Винфрид просто отказывается верить.

Медленно и мучительно идет развитие образа Винфрида, ослепленного блеском своего кумира — «гиганта на коне» Вильгельма Клауса. Исследователи творчества Арнольда Цвейга не без основания называют в качестве прототипа этого образа Макса Гофмана, одного из самых кровожадных представителей германского генералитета. Клаус выступает как заклятый враг молодой Республики Советов; он полон военного авантюризма и жаждет раздела России, грабежа и добычи. Вместе с тем автор наделяет Клауса (как и Кройзинга-старшего) некоторыми обаятельными чертами и противопоставляет его зловещим фигурам Шиффенцана и Муциуса.

Масштабность и обаятельность энергичного «гиганта на коне» (Клаус — начальник штаба командующего Восточным фронтом) импонируют Винфриду, вызывают у него бескорыстные симпатии. Прозрение приходит лишь тогда, когда недруги юного капитана бросают его с ведома Клауса в один из трудовых лагерей, делая вид, что приняли Винфрида за «большевистского агента». Благодаря оперативной помощи друзей Винфрид довольно быстро выбирается из лагеря, но «воспитание», полученное там, наводит его на новые серьезные мысли. Оказывается, разговоры об ужасах лагерной жизни — чистая правда. Честь мундира немецкого офицера действительно запятнана бесчеловечными издевательствами над гражданским населением. Все это заставляет Винфрида основательно задуматься, а раздумье приводит его к полному разочарованию в прежних идеалах. Иллюзии исчезают, и обнажается горькая истина о бессмысленности и неоправданной жестокости грабительской войны, истина о бесчестии немецкой оккупации, о фальшивом блеске «столпов» германской армии.

Прозревший Винфрид постигает, что Клаус и Шиффенцан вовсе не антагонисты, а лишь два разных варианта одного и того же явления. ореол вокруг прежнего кумира блекнет, и Клаус представляется Винфриду в жалком образе «кота с выщипанными усами». С идеализацией германской военной касты тем самым покончено навсегда. Арнольд Цвейг поднимает протест Винфрида до уровня конкретно-исторического обобщения, обличающего и природу войны, и преступления реакционной во-

енщины. Правильной представляется мысль о том, что «Воспитание под Верденом» автор посвятил «глубоким раздумьям о сущности войны, и нельзя было выбрать для этого лучшее место действия, чем «верденский ад». «Возведение на престол» посвящено *выводам* из этих раздумий, и опять-таки нельзя было выбрать лучше «площадки» для этого, чем жизнь высших германских штабов в 1918 году»¹.

В становлении героев романа немалую роль играет русская революция, русская прогрессивная литература. Лебежде, Бертин и их друзья жадно ловят весточки из революционной России. Их живо волнуют и переговоры в Бресте, и подготовка Клауса к срыву Брестского мира, и сообщения о восстаниях крестьян на Украине и т. п. Несмотря на то что в художественном отношении роман «Возведение на престол» уступает «Спору об унтере Грише» и тем более «Воспитанию под Верденом», в нем более ярко выявилась специфика исторического романа, а по зрелости своих выводов он представляет собою значительный шаг вперед в творчестве Арнольда Цвейга.

Рассматривая эволюцию жанра исторического романа, надо отметить, что в литературе антифашистской эмиграции складывается качественно новый исторический роман, который существенно отличается от своих «сородичей» XIX и начала XX веков. Возвращение к прошлому авторы теперь тесно связывают с настоящим и будущим, с перспективами развития нации в целом, с ходом объективного исторического процесса и, наконец, с поиском в далеком или близком прошлом позитивного героя, часто непосредственно связанного с широким народным движением. Такой исторический роман, естественно, в большей или меньшей степени был антифашистским романом, и именно это сближало в русле немецкой эмигрантской литературы произведения исторического жанра писателей, стоящих на разных идейных и эстетических позициях.

Писатели, сохранившие в значительной мере свои буржуазно-демократические иллюзии, «не всегда достигали полной ясности и последовательности в изображении положительного героя. При всей враждебности фа-

¹ П. То пер. Арнольд Цвейг, М., «Советский писатель», 1960, стр. 148.

шизму исторических романов Бруно Франка, Стефана Цвейга, Лиона Фейхтвангера, в гуманистической концепции этих писателей, в трактовке отношений личности и народа (Сервантес у Б. Франка, Иосиф Флавий у Л. Фейхтвангера), личности и революционного действия (Эразм Роттердамский у С. Цвейга) обнаружились черты еще не вполне преодоленных индивидуалистических предрассудков. В романах Б. Франка, Л. Фейхтвангера, С. Цвейга их герой-гуманист в столкновении народных масс и реакции часто оказывался «над схваткой», в положении некоего высшего арбитра»¹.

Напротив, в произведениях более последовательных антифашистов мы видим героев, стоящих в самой гуще событий, тесно связанных с массами и активно сражающихся за подлинные интересы нации. Таковы, например, Жанна д'Арк из радиопьесы Анны Зегерс «Процесс Жанны д'Арк в Руане» (1937)², таковы многие образы у Вилли Бределя и Фридриха Вольфа, персонажи исторических поэм Иоганнеса Р. Бехера и Эриха Вайнерта. И Генрих Манн, и Арнольд Цвейг также довольно быстро разобрались в «смысле и бессмыслии исторического романа» и сумели, выйдя из плена привычных абстрактных категорий — «насилие», «зло», «добро», обратиться к таким реальным силам исторического прогресса, как национально-освободительное движение и классовая борьба.

Изображение социальных катаклизмов прошлого представляло известные трудности даже для такого замечательного писателя, как Лион Фейхтвангер. Правда, в послевоенный период он все более и более приходит к признанию того, что именно народ является подлинным творцом истории, а в одном из неоконченных исследований, опубликованном уже после кончины писателя³, Фейхтвангер сделал ряд верных и ценных наблюдений над природой и спецификой исторического романа. Однако в тридцатые годы ему еще очень недоставало такой ясности, и это в известной мере проявилось в его трило-

¹ Сб. «Литература Германской Демократической Республики». М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 138—139.

² Впоследствии писательница переработала эту радиопьесу в драму.

³ L. Feuchtwanger. Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung (1961).

гии об Иосифе Флавии («Иудейская война» — 1932, «Сыновья» — 1935, «Настанет день» — 1942). В ней писатель разделяет еще ту точку зрения, согласно которой историю делают выдающиеся личности, и пытается истолковывать развитие исторического процесса в фаталистическом духе.

Разумеется, Фейхтвангер гневно обрушивается на варварство и страстно ратует за гуманизм, за равенство людей независимо от их расовой и национальной принадлежности, но он еще далек от того, чтобы понять гуманизм как «исторически обоснованное право на беспощадную борьбу» во имя освобождения «сотен миллионов трудового народа из-под бесчеловечной и бессмысленной власти ничтожного меньшинства»¹, во имя защиты прогресса от мрачных сил всяческой реакции. В годы изгнания писатель не понимал и социальной природы фашизма, склоняясь к беспомощной и безликой формулировке своего коллеги и товарища по несчастью Альфреда Керра: «Фашизм это диктатура дворника».

Такое непонимание врага мешало Лиону Фейхтвангеру занять достойное место в лагере активных борцов против фашизма, многие из которых казались ему догматиками вроде Юста из Тивериада — персонажа его трилогии. Именно Юст является «гегеншпилером» Иосифа, но хотя правда истории несомненно на стороне первого, писатель явно симпатизирует последнему. Это противоречие Фейхтвангер сам ощущал в себе довольно отчетливо и признавал, что он был «человеком середины». В одном из интервью он говорил о себе: «Обыкновенно, когда меня спрашивали, к какой национальной группе следует отнести меня как художника, я отвечал: я немец — по языку, интернационалист — по убеждениям, еврей — по чувству. Очень трудно иногда привести убеждения и чувства в лад между собой». Подобные колебания между «чувствами и убеждениями» отразились и в трилогии, и в ряде других произведений писателя. Но Фейхтвангер, сын переходного от капитализма к социализму времени, не отвратил свой слух от могучего зова будущего и показал, что гибель Иосифа означала крах и бесперспективность философии компромисса, раздвоенности между

¹ М. Горький. Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 27. М., Гослитиздат, 1953, стр. 235.

действием и созерцанием, которые долгие годы исповедовал его герой»¹.

Эта половинчатость общественной позиции проявилась и в попытках Фейхтвангера сформулировать свою концепцию исторических жанров. Так, например, выступая на Парижском конгрессе писателей в защиту культуры в 1935 году, автор трилогии об Иосифе Флавии дал своему докладу полемическое заглавие: «О смысле и бессмыслии исторического романа». Оправдывая частые нарушения историзма в своей трилогии (в том числе искажение фактов, имен и дат), Фейхтвангер стремился обосновать право писателя иметь свой сугубо личный взгляд на историю, произвольно модернизировать ее, подчинять правду истории своей фантазии. Он утверждал, что обращение к историческим сюжетам служит только для «создания известной дистанции» и писатель ищет в них лишь «по возможности точного изображения своей собственной эпохи, своих собственных, современных и субъективных взглядов».

Однако отсутствие ясности в понимании законов и сил, реально определяющих развитие исторического процесса, мешало Фейхтвангеру быть убедительным в своем толковании значения историзма. В ярком по форме выступлении он вынужден был ограничиться образными декларациями, что в прошлом он ищет пламя, а не золу, что контуры гор вырисовываются рельефнее издали и т. п.

Лишь впоследствии Фейхтвангер в значительной мере пересмотрел свою концепцию исторического романа в духе подлинного историзма. Об этом свидетельствуют его поздние произведения «Гойя, или Тяжкий путь познания» (1951), «Мудрость чудака, или Смерть и преображение Жан-Жака Руссо» (1952), «Иеффай и его дочь» (1957) и уже упомянутое эссе «Дом Дездемоны, или Величие и границы исторического романа». Знакомство с марксизмом сыграло в этой эволюции Фейхтвангера немалую роль и дало писателю основание заявить: «Что касается меня, то я стремился писать исторические романы, сражаясь за разум, против глупости и насилия...»

Важные аспекты проблемы развития исторических

¹ См.: «История немецкой литературы», т. 5. М., «Наука», 1976, стр. 558.

жанров затронул Фридрих Вольф в своей статье «Может ли современность быть уже историей?» (1934). Сочетая требования современности и историчности, Фридрих Вольф выдвигает новый термин — историческая современность (*historische Gegenwart*). Он пишет, что к столь знаменательным фактам, как поджог рейхстага, гитлеровская «ночь длинных ножей», восстание австрийских шуцбундовцев, нельзя подходить как к обычным злободневным происшествиям, ибо они обладают масштабностью таких исторических событий, как поджог Рима императором Нероном (эту мысль мы встречаем и в сатирических стихах Эриха Вайнерта), Варфоломеевская ночь и Парижская коммуна. Подвергая в своей статье резкой критике пресловутую «*Abstandstheorie*» («принцип дистанции»), бытовавшую в те годы среди литераторов, Фридрих Вольф ставит вопрос: «...может ли, имеет ли право драматург изображать события, не дожидаясь их «завершения», не выжидая, пока зримо выявится определенный «промежуток» времени? Имеет ли он право братья за перо, когда огненные балки на пожарище еще тлеют у его ног, а дым застилает ему поле зрения?»¹ На все эти вопросы автор решительно отвечает «да» и аргументирует свой ответ.

Фридрих Вольф рассматривает и принципы воплощения исторической действительности. Перенеся разговор в сферу драматического искусства, он противопоставляет пьесы некоторых фашистских драматургов классическим образцам мировой драматургии (Шекспир, Гёте) и раскрывает свое понимание этих принципов. Фридрих Вольф подчеркивает необходимость строго придерживаться исторической правды, не модернизировать, не фальсифицировать ее; он отмечает также специфические трудности, встающие перед писателем в изображении исторической перспективы, и заканчивает свою статью мажорным утверждением: «Во всяком случае эти трудности не причина для наших драматургов, чтобы избегать воплощения исторической современности, пылающей в непосредственной близости от нас»².

В интересной статье «Рабочая техника писателя» (1936) Фридрих Вольф говорит: «Я не в состоянии раз-

¹ F. Wolf. Aufsätze 1919—1944. Berlin und Weimar, 1967, S. 363.

² Там же, S. 366.

мышлять над темами «Иосиф в Египте», «Сервантес» или «Игнатий Лойола» и писать о них, в то время как совсем рядом с нами немецкие рабочие и крестьяне истекают кровью»¹. Это заявление в высшей мере характерно для эстетической платформы Фридриха Вольфа. Разумеется, он прекрасно понимал большое значение глупо-гуманистических произведений Томаса Манна и других буржуазно-демократических писателей и не собирался отрицать их выдающиеся художественные достоинства, но лично для него подобная позиция была неприемлема, как, впрочем, и для его боевых соратников. Фридрих Вольф принадлежал к тем, кто постоянно стремился находиться «в самом центре жизни и борьбы», но было бы неправильно видеть в его высказывании критику исторических романов и пьес в духе Курта Хиллера.

Автор «Бедного Конрада» и «Матросов из Каттаро» хотел лишь подчеркнуть в данном случае свою приверженность к той литературе, которая решала наиболее злободневные проблемы борьбы с фашизмом, к тем произведениям, которые буквально стремились схватить ненавистного врага за глотку. Правда, когда Фридриху Вольфу надо было выразить тесную связь искусства с народным восстанием, остро поставить вопрос о месте писателя в революционном движении масс, он обратился к судьбе Бомарше и к периоду штурма Бастилии, показав тем самым, что далеко не всякий исторический сюжет для него неприемлем. Историческая драма «Бомарше», о которой подробнее будет сказано ниже, стала действенным оружием в антифашистской борьбе, а героиня пьесы — актриса Мишель — по достоинству вошла в ряд великопепных женских образов, созданных Фридрихом Вольфом.

Как ни странно, но именно в 1933—1945 годах исторические жанры развивались весьма успешно; причем особенно значительный качественный скачок сделал исторический роман. Бурные дискуссии вокруг этой проблемы вызвали немалый интерес и в некоторых случаях благотворно влияли на практику. Исторические романы, драмы, поэмы, рожденные в эмиграции, активно противодействовали стремлению варваров дискредитировать

¹ Ф. Вольф. Искусство — оружие! М., «Прогресс», 1967, стр. 231.

важнейшие достижения немецкой культуры и фальсифицировать историческое прошлое немецкого народа.

Писатели-эмигранты положили начало пересмотру ряда традиционных точек зрения на исторических деятелей и на события далекого и близкого прошлого. Таковы, например, Бомарше у Вольфа, Галилей и Цезарь у Брехта, Гнейзенау у Бределя, Лютер у Бехера, Наполеон у А. Цвейга (в пьесе «Наполеон в Яффе») и др. Изучая уроки былых времен, антифашистский исторический роман успешно преодолевал настроения национального скептицизма, неоправданные попытки в полемике с фашизмом зачеркнуть все прошлое немецкой нации, представив его как сплошное «deutsche Misere»¹.

В обращении к урокам истории наиболее прогрессивных авторов в первую очередь интересовало пламя, живой огонь, а не мертвая зола. Это помогло им прийти к обоснованному историческому оптимизму, к пониманию глубокой осмысленности исторического развития, к постижению великой перспективы общечеловеческого прогресса.

¹ Немецкое убожество.

«Право, я живу в мрачные времена...»

Бертольт Брехт никогда не был членом какой-либо партии, но в конце двадцатых годов он пришел к марксизму и всю свою дальнейшую жизнь оставался убежденным коммунистом. Вернер Миттенцвай в своем солидном труде «От «Мероприятия» до «Жизни Галилея» (Берлин, 1962) указывает, что Бертольт Брехт уже с 1927 года находился под негласным полицейским надзором как писатель, действующий в интересах Коммунистической партии Германии. Ганс Альберт Вальтер также считает бесспорным факт прихода Бертольта Брехта в «гарнизон коммунистов», датируя, однако, этот итог эволюции писателя началом тридцатых годов. Следует все же подчеркнуть, что если в нашу-мевшей опере «Подъем и упадок города Махагони» Брехт выступал еще как «возмутитель спокойствия»¹

¹ На берлинской премьере этой оперы в декабре 1931 года в зале завязалась ожесточенная потасовка по геббельсовским образцам. Около сотни зрителей было выведено из зала; на площади стычка продолжалась. Крупными скандалами сопровождалась и премьера в Лейпциге, состоявшаяся в конце 1930 года.

без четко выраженных политических симпатий, то в драме «Мать» и в кинокартине «Куле Вампе» его классовая позиция и положительная программа в основном ясны. Не случайно пьесу «Мать» вскоре запретили, а «Куле Вампе» разрешили демонстрировать лишь после того, как фильм был основательно урезан.

Не удивительно, что книги такого автора попали в костер. Скорее приходится удивляться тому, что сам Брехт смог выехать из Германии. Писатель, разумеется, видел надвигающуюся угрозу фашизации Германии; более того, по свидетельству Фрица Кортнера, известного театрального деятеля, он предчувствовал близость ухода в очень длительную эмиграцию¹. Но иногда Бертольт Брехт проявлял несвойственную ему непоследовательность и даже беспечность.

Летом 1932 года он приобрел у отставного полковника полиции загородный дом в Баварии. Вряд ли ему могло служить утешением, что подобный промах совершил и Фейхтвангер: автор «Успеха» купил себе примерно тогда же дачу под Берлином. А в тревожном феврале 1933 года (на 5 марта были назначены новые выборы) Брехт лег на операцию в частную клинику. Однако именно этот рискованный шаг спас Брехта от расправы. Как говорится: не было бы счастья, так несчастье помогло. Когда сразу после поджога рейхстага прошла волна новых арестов, писателя не оказалось дома. Друзья предупредили его и помогли прямо из больницы уехать с женой и сыном в Прагу.

Буквально через несколько дней семья Брехта выехала в Вену, куда добрые люди успели переправить его дочь, гостившую в момент бегства у родных в Аугсбурге. Но Вена была ненадежным убежищем; Брехт видел активность австрийских фашистов и понимал, что «аншлюс», о котором давно мечтали гитлеровцы, не за горами. Поэтому он охотно принял приглашение Курта Клебера приехать в Карону (Швейцария), однако и тут писатель пробыл немногим больше месяца: взвинченные швейцарские цены оказались не по карману семье эмигранта, да и полиция непрерывно теребила «нежелательного иностранца».

Париж стал следующим прибежищем для Брехта; он

¹ Fritz Kortner. *Aller Tage Abend*. München, 1959.

жил там в очень маленьком номере заурядной гостиницы, иногда целыми днями лежал на кровати, укрывшись своей кожаной курткой: вновь обострилась болезнь почек. Не оправдались надежды и на балет «Семь смертных грехов»; музыку к брехтовскому либретто написал Курт Вайль, постановщиком был Жорж Баланчин, но парижская премьера прошла все же без особого успеха. В такой ситуации оказалось кстати приглашение датской писательницы Карин Михаэлис приехать к ней всей семьей.

«Приют обрета под соломенной кровлей», Брехт прожил в Дании шесть лет: до декабря 1933 года — в доме гостеприимной Михаэлис, давней приятельницы Елены Вайгель, а затем — на острове Фюн, неподалеку от Свендборга. Здесь, в деревушке Сковсбостранд, он купил простой рыбацкий домик; семья Брехта жила в нем до апреля 1939 года. Конюшню, рядом с домом, писатель переделал в свой «рабочий кабинет», поставил длинный стол с пишущей машинкой, разложил бумаги, книги и приступил к работе. Часы творчества он чередует с прогулками по побережью: в ясную погоду отсюда видны очертания немецкого берега. Тут ему писалось хорошо. Помимо пьес Брехт создал в этот период много стихов, лучшие из них вошли в известный сборник «Свендборгские стихотворения».

Над зыбью Зунда
Бежит лодчонка с заплатанным парусом.
В щебет скворцов
Врываются дальние громы
Корабельных орудий
Третьего рейха.

(Перевод А. Исаевой)

Не надо думать, что в Дании Бертольта Брехта тревожили только «дальние громы». Хотя для немецких, австрийских и чехословацких граждан въезд в страну был разрешен без визы (эта льгота не распространялась на тех эмигрантов, которые оказались лишенными гражданских прав и располагали только просроченными документами), но без вида на жительство оставаться в стране можно было всего три месяца. Для получения вида на жительство от приезжих требовалось доказать свою платежеспособность, заявить об отказе от политической деятельности всякого рода и регулярно являться

по вызову полицейских властей, уведомляя их о каждой перемене адреса. Нарушение любого из этих условий было чревато высылкой из Дании.

Наиболее вольно трактовалось понятие «политической деятельности»; над Брехтом тучи стали сгущаться после того, как король посетил датскую премьеру его балета «Семь смертных грехов» и запретил все дальнейшие представления. Да и когда в Копенгагене нашелся экспериментальный театр, который показал антифашистскую параболу «Круглоголовые и остроголовые» (1932—1934), мизерность финансового и морального успеха¹ оказались обратно пропорциональны многим неприятностям, связанным с этой постановкой. Драматург не случайно писал в то время в письме Карлу Коршу: «Я был рад-радехонек, когда после «Круглоголовых» мне вновь предложили мой вид на жительство»².

Хотя Брехт в течение всего периода эмиграции не бедствовал в прямом смысле слова, но материальные затруднения он испытывал постоянно. Поэтому ему иногда приходилось браться и за малоинтересную работу. Как-то Ганса Эйслера пригласили из Нью-Йорка в Лондон для участия в съемках фильма «Паяцы», где в главной роли снимался знаменитый тенор Рихард Таубер. Ганс Эйслер осуществлял лишь музыкальное руководство и дирижировал в наиболее ответственных местах. «Делать в общем было нечего,—вспоминал композитор,—это было райское состояние. Я получал очень большой гонорар, да еще и командировочные,—все как в сказке. Тут я стал размышлять, не могу ли я приобщить к моему счастью Брехта... Итак, провел обстоятельную беседу с Кортнером... он — из аналогичных финансовых соображений — писал сценарий для этого фильма. Кортнер обещал поговорить с продюсером и убедить его, что крайне-де необходим помощник, а этот знаменитый драматург Брехт был бы... и т. п. И действительно, Кортнер добился (от меня исходила лишь инициатива) того, что с Брехтом заключили договор»³. Особенно больших доходов работа над сценарием не принесла; сохранилось

¹ См. в кн.: Klaus Völker. Brecht-Chronik. Daten zu Leben und Werk. München, 1971.

² Там же, стр. 67.

³ H. A. Walter. Deutsche Exilliteratur 1933—1950, Bd 2, S. 240.

свидетельство о том, что в Лондоне Брехт жил на весьма унылой улице, без признаков зелени, в полутемной квартире жалкого домика¹. Это временное убежище было под стать и крохотному номеру в парижской гостинице, и его скромному приюту на острове Фюн, и дому на окраине Стокгольма, похожему больше на сарай, чем на человеческое жилье. И всюду (особенно после начала военных действий) росла опасность быть выданным гестапо.

Убегая от монах земляков,
Я добрался теперь до Финляндии. Друзья,
Которых я прежде не знал, поставили несколько коек
В чистых комнатах. В приемнике
Гремят победные сводки этих подонков. И я с любопытством
Разглядываю карту Европы. В Лапландии, далеко на севере,
У самого Ледовитого океана,
Я еще вижу маленькую дверцу.

Война преследовала Брехта по пятам, через Финляндию уже шли в Норвегию эшелоны гитлеровцев. В Хельсинки прибыло изрядное количество дюжих немецких «туристов». В компетентных кругах полагали бесспорным, что финны в ближайшее время вступят в войну. Фашизм все более захватывал Европу; «маленькая дверца» могла захлопнуться в любой день. В такой обстановке писатель принял решение уехать в США вместе с семьей и своими надежными соратницами Маргаритой Штефин и Рут Берлау.

Наконец-то получены американские визы на всех, кроме легочноболезной Штефин: США нужны только здоровые люди. Брехт ожесточился: он не поедет без верной сотрудницы, не бросит друга в беде, даже если дни ее сочтены. Две недели лихорадочной переписки; многие влиятельные лица включаются в борьбу, и в итоге Маргарита Штефин все же получает гостевую визу в США. 12 мая, накануне отъезда, друзья устраивают в честь отъезжающих прощальный ужин в старинном ресторане. Во время ужина пришло сообщение о бегстве Гесса в Англию. В своем «Рабочем журнале», так Брехт называл свои дневники, драматург прокомментировал это собы-

¹ H. A. Walter. Deutsche Exilliteratur 1933—1950, Bd 2, S. 310—311.

тие: «Гитлер предвещает гибель всего острова (Великобритании.— В. Д.), а его заместитель считает себя там в безопасности! Это очень в духе эпической драматургии»¹.

15 мая Бертольт Брехт был уже в гостеприимном Ленинграде, а затем в Москве. Его встречают радушно, как и в 1935 году, во время посещения советской столицы. Весенняя Москва дышит надеждой и уверенностью: войну не ждут и ее не боятся. В просторном номере гостиницы «Метрополь», в обстановке внимания и комфорта, быстро забываются мытарства политического эмигранта. Но грозное напоминание о былых бедах не заставляет себя ждать: не выдержала напряжения дороги бедная Маргарита Штефин. Врачи в клинике считают, что она больше не встанет. И действительно, 4 июня Брехт уже в Улан-Удэ получает телеграмму о ее смерти. В подавленном состоянии покидает он 13 июня Владивосток на шведском пароходе «Анни Йонсон», после 38 дней утомительного плавания Брехт прибыл в Лос-Анджелес. Начался американский период его скитаний, к которому мы еще вернемся.

Несмотря на то что развитие событий в Европе вынуждало Бертольта Брехта подчас «менять страны чаще, чем башмаки», несмотря на непривычно тяжелые условия для творчества, несмотря на сотни осложнений, препятствий и материальных затруднений,— он работает в эти годы много и плодотворно. У него, как и у других его соратников, ярко проявился тот художественный феномен, который был нами условно назван «эффектом тридцатых годов»². Отмечая значительность достижений писателя в эмиграции, И. М. Фрадкин, видный советский исследователь творчества Бертольта Брехта, с полным основанием пишет в своей монографии: «...личное участие в антифашистской борьбе было для писателя вели-

¹ Bertolt Brecht. Arbeitsjournal. Frankfurt am Main, 1973, Bd 1 (1938—1942), Bd 2 (1942—1955). Anmerkungen von Werner Hecht.

В дальнейшем дневниковые записи Брехта не оговариваются.

² В. Н. Девекки. Антифашистская драматургия Ф. Вольфа. «Профессор Мамлок». М., «Высшая школа», 1974, стр. 96. В. Н. Девекки. Фридрих Вольф и проблемы развития немецкой литературы социалистического реализма. Автореферат диссертации на соискание степени доктора филологических наук. М., 1974, стр. 30—31.

кой школой: его творчество достигло полной идейно-художественной зрелости, из-под его пера вышли наиболее совершенные творения»¹.

Драматическая притча «Круглоголовые и остроголобые», имевшая в некоторых редакциях подзаголовок — «Богач богача видит издалека», уже упоминалась выше; за ней последовал цикл сцен «Страх и нищета в III империи» (1935—1938) — ярчайший образец аристотелевской драматургии в творчестве Брехта, «достигающий высоты лучших творений его эпического театра»². Также в духе аристотелевской драмы написаны им «Виновники Тересы Каррар» (1937).

Эпическая драматургия представлена на этом этапе «поучительной» пьесой «Горации и Куриации» (1934), комедией «Господин Пунтила и его слуга Матти» (1940), радиопьесой, а впоследствии оперой «Допрос Лукулла» (1939)³, «гаиштерской» пьесой «Карьера Артуро Уи, которой могло бы не быть» (1941), почти законченным «Добрый человек из Сезуана»⁴ и такими всемирно признанными шедеврами, как «Жизнь Галилея» (1938—1939) и «Мамаша Кураж и ее дети» (1939). Итак, десять пьес за 7—8 лет! Причем итог этот впечатляет прежде всего своей качественной стороной: в труднейшей жизненной ситуации Брехту удалось дать то лучшее, на что он был способен⁵.

Добавим, что в данный период Брехт написал ряд важнейших теоретических статей, в которых сформулировал основные положения своей концепции эпического театра и своего понимания реализма. Его работы — «Пять трудностей пишущего правду» (1934), «Речь к датским рабочим-актерам об искусстве наблюдения»

¹ И. М. Фрадкин. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., «Наука», 1965, стр. 154.

² Там же, стр. 168.

³ В более поздней редакции — «Осуждение Лукулла».

⁴ 20 июня 1940 года Брехт записывает в дневнике: «В общем и целом «Добрый человек из Сезуана» окончен. Материал заключал в себе большие трудности, и многие попытки справиться с ними, предпринимавшиеся мной в течение примерно десяти лет, не удавались».

⁵ Пьесы Брехта подробно анализируются в работах немецких и советских критиков и литературоведов: Г. Кауфмана, В. Миттенц-вая, В. Хехта; Е. Книпович, Б. Райха, Е. Суркова, И. Фрадкина и др.

(1934), «Театр развлечения или театр поучения» (1935), «Эффект очуждения в китайском сценическом искусстве» (1937), «Широта и многообразие реалистического метода» (1938), «Народность и реализм» (1938), «Об экспериментальном театре» (1939), «Краткое описание новой техники актерской игры» (1940) и другие — серьезный вклад в теорию неаристотелевской драматургии и неаристотелевского театра.

Представляют интерес и многие мысли Брехта, записанные им в то время в дневнике. Так, например, 4 августа 1940 года он пишет следующее: «Принято считать, что произведение искусства тем реалистичнее, чем явственнее в нем освоена реальность. Простое узнавание реальности часто затрудняется таким изображением, которое учит осваивать ее. Сахар наших химиков узнать не легко. Это, конечно, исключительный пример, но он свидетельствует о границах (широких). Во всяком случае надо учитывать, реалист ли художник, то есть реалистически ли он действует, когда пишет, освобождает ли он реальность от всех искажений и иллюзий и воздействует ли на реальные действия своих читателей; не следует держаться за форму и сравнивать одно произведение с другим только с точки зрения формы и дистиллировать некую реалистическую форму — это чистый формализм даже тогда, когда соответствующая форма извлечена из реалистического произведения. В качестве реалистического произведения искусства следует признать притчу Ленина о восхождении на высокие горы»¹.

Очень интересна и та запись в дневнике (от 9 мая 1941 года), где Брехт анализирует принципы построения драматического образа у Шиллера («Так рождается искусство, которое находится в контакте с реальностью и содержит в себе реальность, но которое полностью жертвует реальностью ради искусства»). Характеризуя собственную манеру письма, Брехт пишет: «Я обычно трачу

¹ Речь идет о работе В. И. Ленина «Заметки публициста. О восхождении на высокие горы, о вреде уныния, о пользе торговли, об отношении к меньшевикам и т. п.» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 44, стр. 415—423). Брехт неоднократно возвращался к этой работе, называя ее «образцом произведения реалистического искусства». См.: «Новый мир», 1976, № 5, стр. 216 (перевод Е. Кацевой).

много усилий на мотивировки, постоянно проверяю, сколько из имеющихся в виду событий следует показать, и т. д., но, насколько знаю, я еще никогда не оттачивал реплики и не пытался усилить звучание какой-либо сцены. Я начинаю первой фразой и кончаю последней, ни перепрыгивая через что-то необходимое, ни придавая какой-то части особое значение. Мне кажется, это очень эпический подход. Для эпика все детали примерно одинаково достойны любви. Изображение я критикую, собственно говоря, только исходя из изображаемого»¹.

Защищая свою стройную систему нового эпического театра, которая весьма существенно отличалась от эстетических требований «майнингенцев», Макса Рейнгардта или от нашей системы Станиславского, Брехт отдает себе отчет в известной ограниченности возможностей использования его системы и подчеркивает, что она может быть применена не везде и не всегда. 12 января 1941 года он указывает в своем дневнике, что «неаристотелевский театр является всего лишь одной из форм театра; он служит определенным общественным целям и, что касается театра в целом, не собирается быть узурпатором. Я сам в некоторых постановках могу использовать аристотелевский театр наряду с неаристотелевским»².

Эти слова Брехта не расходятся с его практикой. Когда Златан Дудов, руководивший в тридцатых годах небольшим эмигрантским театральным коллективом в Париже, в ряде писем просил Бертольта Брехта написать для них «кое-что», то драматург трезво взвесил возможности такого театра и решил создать цикл сцен в духе аристотелевской драматургии. Свой цикл (Брехт часто называл его монтажом) он расширил затем до 27 сцен³. Так возникло великолепное произведение «Страх и нищета в III империи», сохранившее злободневность и привлекательность до наших дней. Под названием «Германия. Жуткая сказка» Брехт включил его в третий том своего четырехтомника, предназначенного для издательства Малик. Однако свет увидели только первые два тома (оба—

¹ «Новый мир», 1976, № 5, стр. 222.

² Там же, стр. 220.

³ См. запись в «Рабочем дневнике» Брехта от 15 августа 1938 года.

Лондон, 1938) и первое представление пьесы¹ опередило ее публикацию. Лишь отдельные сцены (например, «Шпион») появились до премьеры в периодических изданиях.

А годом раньше в Париже все тот же Златан Дудов поставил «Винтовки Тересы Каррар», одноактную пьесу, написанную Брехтом также в традициях аристотелевского театра. В заглавной роли здесь и затем в Копенгагене после долгого перерыва выступила Елена Вайгель. Французская и датская премьеры имели успех (несмотря на то что в Копенгагене пьесу исполнил рабочий самодеятельный театр); «Винтовки Тересы Каррар» были в дальнейшем показаны в Лондоне, Праге, Стокгольме, на сценах СССР, США.

Итак, две пьесы, одна за другой, с явным отходом от принципов эпической, то есть закрытой, формы драмы. В «малом мире» театральной критики стали раздаваться то недоуменные, то язвительные высказывания о «несостоятельности» нашумевшей концепции Брехта. В основном это были поверхностные, скороспелые суждения завистников или верхоглядов. Отвечая в известной мере на подобные наскоки, Бертольт Брехт в статье «Широта и многообразие реалистического метода» писал: «Для реализма характерна не узость, а, напротив, широта взглядов. Ведь сама действительность широка, многообразна, полна противоречий; сама история дает материал для литературы, и она же отвергает его... Выбор литературной формы диктуется самой деятельностью, а не эстетикой, в том числе не эстетикой реализма. Есть много способов сказать правду и много способов утаить ее. Наша эстетика, как и наша мораль, определяется требованиями нашей борьбы». А в те годы не было задачи важнее, чем заклеить фашизм во всех его отвратительных проявлениях и поддержать антифашистов во всем мире, особенно тех, кто сражался против него с оружием в руках.

Именно это и заставило Брехта обратиться к откры-

¹ Оно состоялось 21 мая 1938 года в Париже в Иенском зале. Спектакль назывался «99%», в него входило 8 сцен. Режиссер — Златан Дудов; среди исполнителей — Елена Вайгель и Эрнст Буш. В США пьеса Брехта шла под названием «Частная жизнь господствующей расы».

той форме драмы, к традиционной форме спектакля как к более доступной для большинства театров в разных странах. Вызвать эмоции гнева, вызвать ненависть к варварам и убийцам было в данном случае важнее, чем доказывать свою правоту в театральных междоусобицах, и такую задачу вполне удачно могла выполнить аристократическая драматургия.

В отдельные постановки драматург стремился внести и элементы эпизации; так, например, показ «Винтовок Тересы Каррар» часто обрамлялся кинохроникой о событиях в Испании. В других случаях по окончании спектакля проводились митинги солидарности с героическим испанским народом. Любопытен также замысел Брехта написать «рамку» для нью-йоркской постановки сценического монтажа «Страх и нищета в III империи», задуманной Максом Рейнгардтом в середине 1942 года¹. «На сцену,— писал Брехт,— можно поставить военный классический грузовик с «блицкригерами», с солдатами третьего рейха в стальных касках,— вот кто несет Европе «новый порядок»,— а суть этого «порядка» раскрыть затем в главных сценах, показав его в действии в самой Германии. Эпизод с грузовиком можно музыкально оформить в стиле баллады, аранжировав какой-нибудь варварский марш Хорста Весселя в брутально-зверском, но одновременно в сентиментальном духе».

Обращение Бертольта Брехта к открытой форме драмы в той ситуации было целесообразным; не случайно именно «Винтовки Тересы Каррар» и «Страх и нищета в III империи» оказались наиболее часто исполняемыми из его пьес в годы эмиграции. Но с позиций эпического театра он считал их, как и первую редакцию «Жизни Галилея», большим шагом назад в техническом отношении. «Если хотеть, чтобы ощущался «этот бриз, веющий с новых берегов», эта розовая утренняя заря науки,— отмечает Брехт в дневнике 25 февраля 1939 года,— «Галилея» следовало бы полностью переписать. Все дать более прямо, без интерьеров, без «атмосферы», без сопереживания»². Драматург действительно создал вторую редак-

¹ До этого, в январе 1942 года, Леопольд Песнер с успехом поставил в Нью-Йорке четыре сцены из «Страх и нищеты в III империи».

² См.: «Новый мир», 1976, № 5, стр. 213.

цию «Жизни Галилея», но уже незадолго до возвращения на родину. Новые пьесы Брехта ставились на сцене и публиковались в годы эмиграции не очень-то часто; Брехт не раз сетовал на это обстоятельство. Он привык работать в самом тесном контакте с театром, проверять на практике эффективность своих художественных решений. Однако в изгнании прочная связь со сценой стала практически невозможной. Лишь изредка радовали сообщения о новых постановках; вот, например, телеграммы: одна — от дирекции цюрихского «Шаушпильхауза», другая — от режиссера Леопольда Линдтберга, художника Тео Отто и актрисы Терезы Гизи, в обеих выражается радость по поводу успешной премьеры драмы «Мамаша Кураж и ее дети».

«Со стороны театра, где главным образом играют эмигранты, было смелостью поставить что-либо из моих пьес. Ни одна из скандинавских сцен на это не отважилась», — отмечает Брехт 22 апреля 1941 года в своем дневнике. Вместе с Терезой Гизи, исполнявшей роль мамаша Кураж, в Цюрихе выступали Вольфганг Лангхоф (Эйлиф), Карл Парюла (Швейцеркас), Эрика Пеш (Катрин), Курт Горвиц (Фельдфебель).

В Швеции в конце 1939 года самодеятельный коллектив эмигрантов решил поставить брехтовскую пьесу о Лукулле, в основном средствами театра теней. Узнав об этом, автор рекомендовал им читать стихотворную часть пьесы поэтично, как настоящие стихи, так как это даст возможность живо охарактеризовать образы, превращенные в тени. А в 1943 году «Шаушпильхауз» в Цюрихе опять порадовал Брехта, поставив две новые драмы: в феврале — «Добрый человек из Сезуана» и в сентябре — «Жизнь Галилея».

Да и «старые» пьесы Брехта ставились в тот период не намного чаще. «Трехгрошовая опера» шла в переводе в Шанхае, Москве¹, Париже, Нью-Йорке и в других городах. В Нью-Йорке (1933), правда, постановка была плохо принята публикой и спектакль очень скоро сняли со сцены. В Париже «Трехгрошовая опера» выдержала 50 представлений; результат сам по себе хороший, но, по свидетельству современников, несмотря на сильный состав исполнителей — она шла при полупустом зале.

¹ В Камерном театре в постановке А. Я. Таирова 1930 года.

Опера «Подъем и упадок города Махагони» прозвучала в концертном исполнении в Лондоне и в... Риме.

«Мать» на немецком языке поставили в 1941 году тоже в Цюрихе, причем очень успешно, хотя в спектакле главным образом играли любители. Заглавную роль исполнила Мария Остфельден, в качестве режиссера выступил Зигфрид Штайнер. В швейцарской прессе раздавались голоса, что его инсценировка превзошла берлинскую. Иначе сложилась судьба «Матери» в Нью-Йорке, где «Театр Юниэн» показал ее в переводе Пауля Питерса в ноябре 1935 года, в помещении Театра гражданского репертуара. Режиссер Виктор Вольфсон не воспринял эпического характера пьесы и стремился дать зрителю традиционный реалистический спектакль. Эйслер и Брехт специально приехали «спасать положение», но натолкнулись на полное непонимание. Дискуссия приняла столь острый характер, что им в конце концов запретили посещать репетиции. В итоге спектакль провалился с треском, в том числе и в финансовом отношении. «Премьера состоялась без нас,— вспоминал впоследствии Ганс Эйслер.— Это было грандиозное фиаско, уж поверьте мне. Пресса живого места на нас не оставила».

С началом военных действий в Европе радостных весточек становится все меньше и меньше, зато плохих — хоть отбавляй. Вот письмо от секретарши Лиона Фейхтвангера (оно шло до Хельсинки 5 недель) с сообщением, что в мае 1940 года замечательный романист вновь брошен во французский концлагерь. Еще через три месяца Брехт узнал, что Златану Дудову удалось бежать из Парижа в Швейцарию; но тут бедняга слег с тяжелым плевритом, совершенно без средств к существованию. «Очень плохо,— записывает Брехт в дневнике,— что я ничего не могу ему послать».

В размышления о литературных и театральных проблемах «вкрапливаются» осенние думы: «Листья желтеют; коров уже загоняют в хлев; часто льет дождь». Но и весна 1941 года не приносит радости. Переписка с друзьями в СССР давно прекратилась; Финляндия все больше склоняется на сторону Гитлера: его военные успехи производят впечатление на многих и определяют местное общественное мнение. «С каждым победным донесением Гитлера я все больше теряю свое значение как писатель.

Даже у книгопродавца и критика Ольсони нет времени прочесть мою пьесу¹. Да и посетителей становится все меньше и меньше».

Бертольд Брехт вспоминает в дневнике стихотворение молодого финского поэта Арно Турттайнена о военной собаке. Высоко в горах ведет бой последняя горсточка бойцов. В крайне бедственном положении они посылают собаку с просьбой о помощи. Бойцы не указывают собаке определенного пути. Откуда-то должна прийти помощь, но мы сами не знаем откуда, говорят они ей. Стихотворение заканчивается так: «Ты, собака, не имеешь права умереть,—ведь с тобой погибнет наша последняя надежда»².

Комментируя содержание этого стихотворения, Брехт пишет: «Вот настроение многих, кто находится здесь, и, разумеется, настроение многих интеллигентов, испугавшихся немецких танковых бригад». Отъезд в США вопрос времени; в ожидании виз драматург усиленно работает над «гангстерской» комедией с явным антифашистским подтекстом. Работа захватывает, идет хорошо, но Брехт все же часто ловит себя на мысли: «Это я еще раз обдумываю в США».

Действительно, в США у Брехта было довольно много времени для всевозможных размышлений; война осталась позади, океан казался надежной защитой от танковых и парашютных десантов. В Америке не приходилось опасаться вторжения, диверсий; здесь текла совсем другая жизнь. Брехт провел в США более шести лет; он поселился в Санта-Монике, предместье Лос-Анджелеса, иногда выезжал в Нью-Йорк. Он встретил много старых коллег и друзей (Александр Гранх, Альфред Дёблин, Фриц Кортнер, Фриц Ланг, Генрих Мани, Эрвин Пискатор, Макс Рейнгардт, Бертольд Фиртель, Лион Фейхтвангер, Ганс Эйслер), завел немало новых, среди них были такие выдающиеся мастера американского театра и кино, как Чарльз Лафтон и Чарли Чаплин, французский писатель-коммунист Владимир Познер, земляки —

¹ Речь идет о комедии «Господин Пунтила и его слуга Матти».

² В переводе Брехта эти строки звучат так:

Doch wir sagten: fallen darfst du nicht, du Hund,

Denn mit dir ginge unsre letzte Hoffnung zu Grund.

В дневнике Брехт приводит прозаический пересказ стихотворения Арно Турттайнена.

композиторы Пауль Дессау и Арнольд Шёнберг, английские писатели Олдос Хаксли, Уистен Хью Оден.

Многолетняя и верная сотрудница Брехта Элизабет Гауптман позаботилась о квартире для него. По соседству в большом доме, выдержанном в мексиканском стиле, жили Лион Фейхтвангер с супругой. Впечатление от встречи со своим старым другом Брехт зафиксировал в дневнике: «По характеру он не изменился, но выглядит постаревшим. Пишет для здешнего театра пьесу о немецком астрологе и шарлатане¹. Фейхтвангер посоветовал мне не уезжать отсюда: жизнь тут дешевле, чем в Нью-Йорке, и легче рассчитывать на заработок». Брехт прислушался к этому совету и остался в Санта-Монике, но жилье сменил. На соседней улице он снял себе типично калифорнийский старый деревянный двухэтажный дом. В верхнем этаже разместились спальни, а в нижнем писатель оборудовал себе просторный рабочий кабинет, побелил его и поставил в нем четыре стола. Арендная плата составляла 60 долларов в месяц, на двенадцать с половиной долларов дороже, чем его первая квартира. При доме имелся красивый сад, где росли вечнозеленые фикусы и тропический перец. «В этом саду,— отмечает Брехт,— вновь читабелен Лукреций».

И все же, несмотря на внешние признаки благополучия, Брехт вскоре записывает в дневнике: «Почти ни в одном месте жизнь не была для меня труднее, чем здесь, в этом морге беззаботности». К той же мысли он возвращается примерно полгода спустя: «Удивительно, но я не могу дышать в этом климате. Воздух тут полностью лишен запахов; он одинаков и утром, и вечером, и в доме, и в саду. Здесь не ощущаешь времен года. Везде в мой утренний церемониал входило: высунуться из окна и глотнуть свежего воздуха; теперь я это отменил: тут ничего не учуешь, ни запаха дыма, ни аромата травы. Растения выглядят, как те ветки, которые мы в детские годы втыкали в песок; через десять минут с них свешивалась увядшая листва. Постоянно ты в напряжении: что будет, если и в этом месте отключат орошение? Иной раз, когда я еду на автомобиле — особенно в направлении к Биверли Хилз,— то воспринимаю какие-то черты ландшафта,

¹ Имеется в виду сценический вариант романа «Братья Лаутензак» (1943).

которые «в сущности» кажутся мне привлекательными: мягкие очертания холмов, лимонные рощи, калифорнийский дуб, да и бензоколонки — то тут, то там — выглядят, в сущности, весело, но все это стоит словно за толстым стеклом на витрине, и над каждой цепью холмов, над каждым лимонным деревом невольно ищешь глазами ярлык с указанием цены. Такие же ярлыки с ценой ищешь здесь и на людях». Городской пейзаж производил на Брехта еще менее благоприятное впечатление: «Бродвей наглядно отражает духовную жизнь Штатов: он нервный, меркантильный, стандартизированный».

Разумеется, неприятие США имело более глубокие причины, чем чисто климатические или пейзажные. «Основы образа жизни здесь неблагородны, — читаем мы запись, сделанную 30 марта 1942 года. — Повинен в этом недостойный характер производственных отношений, который превращает все в банальность». И в июле того же года: «Здесь я вижу, как смехотворно и бесстыдно — говорить рабочему, что он должен читать великую литературу! Я сам не могу ее больше читать здесь, в этом окружении»¹.

Американский образ жизни, так страстно проклятый Леонгардом Франком, был и для Бертольта Брехта решительно неприемлем. Этот безумный темп, этот безумный мир, непрерывно жующий жвачку и делающий из всего деньги, был ему явно несимпатичен. Впрочем, неприязнь оказалась взаимной; одна за другой разбивались иллюзии писателя: прислал отказ издатель, пришел отрицательный ответ из театра. Брехта в США знают и ценят лишь немногие интеллигенты, для других он невзрачный и несговорчивый чудак, с ним нельзя делать серьезный бизнес.

Вот и очередная неудача — никто не хочет ставить «Карьеру Артуро Уи, которой могло не быть». А ведь он писал ее с мыслью именно об американской сцене. Еще в марте 1941 года он занес в дневник: «Во время размышлений об американском театре мне вновь пришла в голову идея, которая возникла у меня во время визита в Нью-Йорк², а именно — сделать гангстерскую пьесу, вызывающую ассоциации с определенными событиями,

¹ «Новый мир», 1976, № 5, стр. 226.

² Подразумевается приезд Брехта в Нью-Йорк в 1935 году.

которые нам всем известны (the gangster play we know)¹. Я быстро набросал план для 11—12 сцен. Разумеется, ее надо написать в высоком стиле». Как хорошо пошла работа! Брехта увлекла возможность испробовать воздействие «двойного очуждения», ведь гангстеры и коммерсанты изъясняются в его пьесе стихами, а отдельные эпизоды пародируют известные места из драм Шекспира, Шиллера, Гёте. Однако стихотворная речь персонажей пьесы создавала ряд дополнительных затруднений. Брехт самокритично признал, что допустил много небрежностей и неряшливостей в ямбе, но оправдывал их тем, что пьеса все равно пойдет только в английском переводе, да и для подобных персонажей «дурной ямб» вполне подходит. Неожиданно автор встретил яростного критика в лице Маргариты Штефин; она не без основания сочла его оправдания пустыми отговорками и привела в качестве решающего аргумента то соображение, что от разболтанности ямба пострадает «эффект очуждения».

Брехт принялся за дополнительную работу, «выправляя» ямб в своей пьесе, и вскоре добился хороших результатов. «Заставляя гангстеров и торговцев цветной капустой говорить ямбами,— писал он 12 апреля 1941 года,— я достигаю преимущественно пародийного эффекта, ибо только при этих условиях светом рампы озаряется неадекватность их победоносного возвышения, и все же там, где белый стих изуродован, искалечен, обрублен,— там образуется новая форма, которая может послужить материалом для современных стихов с неправильными ритмами; у этого материала еще все впереди»².

Трудясь в поте лица над «Карьерой Артуро Уи, которой могло не быть», драматург отчетливо представлял себе возможности ее сценического воплощения, мысленно проигрывая пьесу на театральных подмостках. В порыве увлечения он хотел было дополнить свое произведение второй частью, где рассматривались бы очередные «триумфы» Уи — Гитлера: кровавый мятеж в Испании, дипломатическая победа в Мюнхене, нападение на Польшу, разгром Франции. До реализации нового замысла у Брехта, как говорится, руки не дошли, да и хотелось

¹ Обычная гангстерская пьеса.

² Л. Копелев. Брехт. М., «Молодая гвардия», «ЖЗЛ», 1966, стр. 281.

сперва извлечь опыт из постановки первой части. И вот печальный итог: театры США повернулись к его детищу спиной. Такой, к сожалению, была участь многих пьес Брехта; их семена в Америке не взошли; посев дал богатый урожай лишь после возвращения автора на родину.

В США Бертольт Брехт официально именовался «враждебным иностранцем», как и многие его друзья по несчастью. Это накладывало на него, в частности, обязательство после восьми часов вечера не отлучаться из дома. Все поездки по стране могли проводиться лишь по разрешению прокурора и каждый раз должны были регистрироваться. Такой образ жизни в «отечестве свободы» был Брехту не по душе и только усугублял его неприятие США.

Он сохранял, однако, оптимизм и упорно работал как писатель и как антифашист. В дневнике мы найдем один из его многочисленных «рабочих расписаний дня»: «Встать в 7 утра. Газета, радио. Сварить кофе в маленьком медном кофейнике. Работать до полудня. Легкий ленч в 12. Чтение детективного романа для отдыха. Во второй половине дня — работа или визиты. Ужин в 7 часов, затем гости. На ночь — полстраницы Шекспира или антологии китайской поэзии¹. Затем радио и детективный роман». На другой странице дневника Брехт касается специфики своего творческого труда: «Когда я замечаю, что моя рабочая концентрация достигла определенной степени, я тут же принимаюсь за детективный роман, так как не доверяю больше своему мышлению». Не следует думать, что тяга к детективному роману, так часто подчеркиваемая Брехтом, возникла у него как результат определенной «акклиматизации». Одна из записей, сделанных в Финляндии, гласит: «Оба мои средства производства — сигары и (английские) детективные романы — подходят к концу, приходится расходовать их рационально». Да и до эмиграции Брехт не раз говорил о своем увлечении этим жанром литературы.

Любопытна также запись от 4 октября 1941 года: «В Штатах нет настоящего хлеба, а я люблю хлеб. Моя главная трапеза — ночью, и состоит она из хлеба с мас-

¹ Имеется в виду антология Артура Уэли; Брехт неоднократно пользовался его переводами с китайского и японского.

лом. Р.¹ полагает, что американцы все еще кочевники, а кочевники не знают толка в еде. Тут надо изучать плодородность почвы и т. д. Им незачем настоящий хлеб: его нельзя продавать нарезанными ломтиками. А им нужны ломтики, которые можно есть на ходу или стоя. Они и в самом деле кочевники; меняют профессии как перчатки, строят дома на 20 лет, а живут в них и того меньше. Так что для них родна понятие не локализованное».

На хлеб приходилось зарабатывать в поте лица, а возможности были очень ограничены. Гораздо больше шансов, чем театр или литература, предоставляло кино. Именно соседство с Голливудом имел в виду Фейхтвангер, когда советовал Брехту не уезжать из Санта-Моники. И вот драматург с мировым именем был вынужден поступить на службу в Голливуд. «Проехав утром 12 миль, я в половине девятого уже на месте. Примерно в час дня съедаю на завтрак свои бутерброды и запиваю их глотком калифорнийского белого вина. Жарко, но у нас — вентиляторы». Брехт не строил себе никаких иллюзий насчет характера его работы; он подтвердил это в откровенном и предельно лаконичном стихотворении «Голливуд» (1942):

Чтобы заработать себе на хлеб, я каждое утро
Отправляюсь на рынок, где торгуют ложью.
Уповаю на успех,
Я становлюсь посреди продавцов.

Путь, приведший Брехта в Голливуд, был путем многих изгнанников. Фриц Кортнер писал в своих воспоминаниях: «Мы получили работу в Голливуде; тут находилась значительная часть эмигрировавших писателей и артистов. Работу распределяли не по заслугам, не по мастерству. Скорее это выглядело как рулетка, в которую разыгрывалась профессиональная удача. Для того чтобы преуспеть в американском кино, светские качества были важнее, чем одаренность. В привилегированном положении оказывались те, кто умел играть в теннис, в карты или поддержать компанию»².

Кратковременные надежды Брехта на успех в «гол-

¹ Фердинанд Рейер, американский драматург и сценарист, приятель Бертольта Брехта.

² Fritz Kortner. *Aller Tage Abend*. München, 1959.

ливудской рулетке» не имел оснований. «Это было двойное заблуждение в городе,— писал Владимир Познер (он работал тогда вместе с Брехтом над сценарием о французском Сопротивлении),— который предоставлял отличные шансы любой победительнице в конкурсе на самый красивый бюст и одновременно обрекал на безработицу Людмилу Питову или Елену Вайгель»¹.

Брехт сам сравнивал успех в кино с выигрыванием в рулетку. В конце мая 1942 года он вместе с режиссером Фрицем Лангом задумал фильм, посвященный расправе гитлеровцев с заложницами в Праге. В кино он записывает в дневнике: «Стараюсь вместе с Лангом разработать фабулу сценария «Безмолвный город». О Праге, гестапо и заложниках. Однако все это очень смахивает на Монте-Карло». Одно время удача вроде бы улыбалась Брехту: «Кажется, что у сценария, который я пишу вместе с Лангом («Заложники из Праги»), появилась перспектива. Ланг прочел его одному постановщику и произвел на него впечатление. Как ненавижу я эти мелкие волны жаркого воздуха, которые обдают каждого при мысли о близости денег (обеспеченный творческий труд, улучшение жилищных условий, уроки музыки для Стефа², не зависят от меценатов)». Сценарий перенменовали в третий раз; теперь фильм будет называться «И палячи умирают».

Брехт пишет усердно, хотя утратил последние крохи творческого интереса; остался лишь материнский стимул: «Радн хлеба насущного работаю все время вместе с Лангом над сценарием о заложниках. Должен получить за него 5 тысяч долларов плюс аванс в 3 тысячи долларов за дальнейшее сотрудничество». И через неделю: «Ну что за бесконечно жалкая поделка этот фильм о заложниках, которым я обязан сейчас заниматься! Что за схематизм нитриги, сплошная фальшь! Минимум приличия с моей стороны исчерпывается тем, что я строго оставался в рамках буржуазно-национального возмущения! А теперь еще прибавились муки с составом исполнителей. Я просмотрел альбом с фотографиями всех артистов, которых можно занять в фильме, т. е. тех, кто

¹ Цит. по кн.: И. М. Фрадкин. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., «Наука», 1965, стр. 127.

² Сын Брехта — Стефан.

имеется в наличии, рожи — словно из рекламного проспекта городского театра в Ульме».

Злополучный фильм и дальше делался по голливудской моде и окончательно превратился в крикливый, мелодраматический боевик, не имеющий ничего общего с гуманным антифашистским замыслом сценария. Это привело к серьезному конфликту с фирмой: Брехт потребовал, чтобы его имя не упоминалось нигде, так как авторский замысел был искажен до неузнаваемости. Справедливое требование сценариста удовлетворили, но наказали строптивца тем, что при экранизации романа Анны Зегерс «Седьмой крест» обошлись без его услуг. И все же, как говорится, нет худа без добра: «Кинофильм Ланга (теперь он называется «И палачи умирают») облегчил мое положение и дал возможность написать три пьесы («Сны Симоны Машар», «Герцогиню Амальфи»¹, «Швейк во второй мировой войне»», — отметил Брехт 24 июня 1943 года.

Как известно, «Сны Симоны Машар» Брехт написал совместно с Лионом Фейхтвангером. У этой пьесы длинная история, довольно полно отраженная в дневнике. Замысел драмы родился у Брехта еще в Финляндии под впечатлением военного поражения Франции. Взвешивая два различных сюжета как основу для будущей пьесы, Брехт 7 июля 1940 года сделал следующую запись: «Возможен и другой вариант: молодая француженка в Орлеане обслуживает беизокололку на время отсутствия брата; и во сне и наяву она воображает себя Жанной д'Арк и переживает свою судьбу, так как немцы наступают на Орлеан. Ей слышатся голоса, это голоса народа; она слышит слова простого кузнеца, слова крестьянина. Повинуясь их голосам, она спасает Францию от внешнего врага, но сама становится жертвой врага внутреннего... Победа пятой колонны!»

В США Брехт вновь вернулся к своему намерению («Сейчас набрасываю для театра — «Жанну д'Арк 1940 года») и уже 19 декабря 1941 года указал, что 9 сцен этой пьесы готовы. А 30 октября 1942 года он наконец

¹ Переработка одноименной драмы Джона Вебстера, английского драматурга начала XVII века.

познакомил Лиона Фейхтвангера со своим планом пьесы «Святая Иоанна из Витри» («Голоса»). Как видим, название менялось много раз, но от самой идеи Брехт не отступал. Дальше коллеги трудились совместно и, несмотря на частые дискуссии, еще больше сдружились между собою. Брехт неоднократно подчеркивал в дневнике то удовольствие, которое ему доставляло творческое общение с Фейхтвангером, а также то, что работа над «Снами Симоны Машар» являлась для него хорошим отдыхом от Голливуда.

И Лион Фейхтвангер остался доволен своим соавтором. Вспоминая позднее о рабочих принципах Бертольта Брехта, он писал: «Завершение произведения интересовало его, как и многих великих немцев, гораздо меньше, чем сама работа над произведением. Он жадно прислушивался к советам и возражениям и, если находил убедительным чье-либо сомнение или предложение, тут же начинал в тысячный раз переделывать написанное, даже в том случае, когда для этого требовалось перестроить все, начиная с фундамента. Благодаря такому методу работы Брехт достигал исключительно динамичного воздействия своих произведений. Они вынуждали читающего самостоятельно мыслить дальше, провоцировали его на спор с Брехтом, призывали подвергнуть сомнению утверждения автора или поддержать их... Брехт был властным и гордым, требовал от своих друзей терпеливого сотрудничества. Но высокомерие и хвастовство были ему несвойственны; чуждый зависти, он сам много помогал, щедро и великодушно. Он давал другим больше, чем требовал от них. Слово — солидарность — приобрело благодаря Брехту новый смысл. Брехт не верил в «настроение», он верил в эксперимент. Он страстно и вдохновенно экспериментировал... Его увлекали эксперименты и тогда, когда они не сулили успеха. Однажды я заинтересовал его дидактической поэмой Лукреция «О природе вещей». Гекзаметр, которым римлянин изложил учение Эпикура, навел Брехта на мысль поэтически выразить в гекзаметре «Коммунистический манифест». Я обратил его внимание на трудность и — более того — бесперспективность подобного предприятия, но он был одержим своей идеей и не отступал. Пришлось нам проделать этот опыт. Шесть недель мы бились над поэмой, пока, наконец, Брехт сложил оружие».

И «Снами Симоны Машар»¹ не заинтересовался в те годы ни один американский театр; свет надежды вновь блеснул из Голливуда. Не теряя присущего ему чувства юмора, Брехт записывает в дневнике: «Фейхтвангер между тем заключает контракт на фильм о Симоне (я получаю 20 тысяч долларов). Куплю себе новые брюки». Однако и на этот раз рулеточный шарик не был благосклонен к Брехту; покупка новых брюк не состоялась; фильм о Симоне так и остался голубой мечтой соавторов. Как бы отряхаясь от последних иллюзий, Брехт подводит в дневнике итог своим взаимоотношениям с Голливудом: «Что за пустое расточительство — эта работа над сценариями для кинокартин, — гигантская рулетка. И даже в материальном отношении ты никогда не чувствуешь себя обеспеченным на длительный срок. Я не имел возможности закончить мой роман о Цезаре, а роман о туи² не мог даже начать. Да и «Покупка меди» лежит в полном беспорядке». И еще через месяц: «Рецепт успеха для киносценария: надо писать так хорошо, как только можешь, но все же это должно быть достаточно плохо».

Завершая отнюдь не исчерпанную тему — Брехт и Голливуд, надо добавить, что неприятие голливудской продукции вовсе не означало для Брехта отрицания киноискусства как такового. Он восторгался, например, такими кинолентами, как «Надежда» Мальро или «Буря над Мексикой» Эйзенштейна («Что за глаз у этого человека!»), считал Чарли Чаплина вторым среди всех режиссеров мира и был весьма сильно захвачен советским фильмом «Депутат Балтики». Вернувшись на родину, Брехт с удовольствием участвует в создании яркого эпического фильма «Песня великих рек» (режиссер Йорис Ивенса, композитор Дмитрий Шостакович, сценарист Владимир Познер), а затем вместе с режиссером Альберто Кавальканти поставил в Вене фильм по своей комедии «Господин Пунтила и его слуга Матти». Брехт ценил кино как важный вид современного искусства, но отвергал ремесленные фильмы, сделанные по принципу — «артисты не умеют играть, а зрители — думать», отвер-

¹ В Москве эту пьесу в 1959 году поставил Театр имени Ермоловой.

² Речь идет о романе «Золотой век туисов», оставшемся незавершенным. «Туи» — условное обозначение для интеллигентов, придуманное Брехтом.

гал кинопродукцию, подчиненную законам большого бизнеса.

В США Брехт последовательно отстаивал свою антифашистскую позицию. Он ни на день не забывал, что за океаном, на бескрайних полях России, решается судьба его родины, судьба всего прогрессивного человечества. А суровые бои складывались, увы, не так, как хотелось бы. «Нацисты вторглись в Крым, угрожают Кавказу, Ленинграду и Москве, англичане «с беспокойством» наблюдают, но Фейхтвангер выражает самое крайнее удивление, когда кто-нибудь сомневается в том, что русские еще смогут победить. Сомнение в этом кажется ему чистым сумасбродством. Я очень этому рад», — пишет Брехт в конце октября 1941 года.

Он радуется от души первым победам Красной Армии, а 12 апреля 1942 года заносит в дневник: «И день и ночь на заснеженных полях под Смоленском бушует бой за достоинство человека»¹. Резко критикует писатель кунктаторскую тактику союзников в открытии второго фронта: «Тори засунули американские танки в свой вязанный чулок. А народы истекают кровью. Повсюду смутное предчувствие, что их политика второго фронта является милитаристским продолжением мюнхенской дипломатии».

Восхищаясь мужеством и героизмом советских войск, восторженно встречая их успехи, сулящие Германии скорое освобождение от фашизма, Брехт вместе с тем серьезно обеспокоен пассивностью самих немцев. Для того чтобы немецкая нация могла полностью излечиться от поразившей ее скверны, необходимо действие, созревшее в ней самой, необходима внутренняя победа тех, кто исторически и морально имеет право руководить нацией.

Надежды Брехта на освобождение «изнутри» не были утопичными, их питала его уверенность в силах немецкого пролетариата. Десятого марта 1945 года, совсем незадолго до позорного приказа Гитлера, получившего название «нероновского»², Брехт пишет в дневнике: «Поглощен «Дидактической поэмой» (о «Коммунистическом

¹ Здесь и выше — «Новый мир», 1976, № 5, стр. 223 и 225.

² В этом приказе, обнародованном 19 марта 1945 года, Гитлер предписывал уничтожать промышленные, транспортные объекты и другие материальные ценности на территории Германии.

манифесте». — В. Д.) и ужасными газетными сообщениями из Германии. (Кругом) руины, а рабочие все еще не подают никаких признаков жизни». Писателю не было тогда известно о деятельности подпольных коммунистических групп в Берлине, Лейпциге, Тюрингии, осудивших гитлеровскую тактику «выжженной земли» и призвавших население препятствовать бессмысленным разрушениям и скорее покончить с войной. Но вера писателя-диалектика в революционную миссию пролетариата оставалась неизблемой.

**Вы, скошенные дубинками,
Но не опровергнутые,
Продолжающие борьбу вместе со всеми
 ненправными борцами,
Закоренелыми поборниками правды,
В будущем — истинные
Вожди Германии.**

И в дальнейшем Брехт именно так трактовал проблему руководства нацией, отстаивая свою точку зрения в различных дискуссиях и в собственном творчестве. Де-

мократическое преобразование Германии, Брехт был в этом глубоко убежден, должно стать делом здоровых сил немецкого народа.

Наконец-то гитлеровцы капитулировали, путь на родину свободен, но... уехать из США оказалось так же сложно, как въехать в них. Длительное ожидание выезда вназ (сентябрь 1947) скрашивалось работой над новой редакцией драмы «Жизнь Галилея». Атомные бомбы, сброшенные американской военщиной 6-го и 9 августа 1945 года сперва на Хиросиму, а затем на Нагасаки, окончательно убедили драматурга в необходимости отчетливо акцентировать моральное и общественное банкротство Галилея и показать актуальное звучание центрального конфликта для ученых середины XX века. Истину нельзя спасти ценою отрешения от нее, «победа разума может быть только победой разумных!».

Премьера в Калифорнии в конце июля 1947 года успеха не имела, несмотря на великолепную игру Чарльза Лафтона в заглавной роли. Нью-Йоркской постановки «Галилея», назначенной на декабрь того же года, автор не дождался. После того как Брехта вызвали в Вашингтон в Комиссию конгресса по расследованию антиамериканской деятельности, его положение стало очень уязвимым и опасным. Правда, допрос прошел благополучно; Брехту удалось сбить с толку членов комиссии, знакомых лишь с переводами его пьес и песен и не имевших под рукой подлинников; со свойственным ему юмором он высмеял этот оплот американской реакции, да так мастерски, что незадачливые «охотники за ведьмами» ничего не заметили.

Теперь нельзя было терять времени, Брехт немедленно отправляется в путь; билеты на самолет он предусмотрительно заказал заранее. Он летит налегке, с одним чемоданом. Архив и кое-что из вещей переданы пока что сыну, который принял американское гражданство и остается в США. Вместе с Брехтом летят дочь и жена, его неизменная помощница и соратница. Шесть лет тому назад германский фашизм принудил их бежать за океан; им было мучительно трудно покидать Европу; сейчас они с легким сердцем расставались с Новым Светом. Трагедия, как известно, часто повторяется в виде фарса.

Бомарше во французском концлагере

На европейском континенте события развивались более грозно. Из газетно-журнальных траншей некоторые писатели-антифашисты перешли с началом военных действий в боевые окопы Восточного фронта и успешно сражались в рядах Советской Армии. Другие вступили в партизанские отряды, действовавшие на территории оккупированных гитлеровцами стран. Нарушая все законы международного права и все нормы человеческой морали, фашисты вторгались в малые державы Европы, варварски бомбили Англию, зверствовали на захваченных землях и все время угрожали немногим нейтральным государствам. После оккупации Франции, Югославии, Бельгии, Голландии и т. д. гитлеровцам удалось захватить многих эмигрантов, которые не успели уехать из Европы или укрыться в подполье. Концлагеря разрастались, тюрьмы были переполнены. Но сломить сопротивление не удавалось ни в камерах, ни в лагерных бараках. Продолжали свою отважную деятельность и подпольщики в самой Германии. Подчеркивая стой-

кость героев-антифашистов, Вильгельм Пик писал: «Бок о бок с ветеранами рабочего движения сражались и молодые рабочие, крестьяне, студенты, врачи, деятели науки и искусства — все те, кто в тяжелых условиях подпольной борьбы нашел путь к антифашистскому движению Сопротивления»¹. Наиболее мужественные писатели сражались с фашизмом не только силой своего слова.

...В 1934 году, в один из последних будничных дней ноября, нарядная вечерняя публика, как всегда, устремилась к цюрихскому «Шаушпильхаузу». Горожане, привыкшие к обычному оживлению у театрального подъезда, останавливались на этот раз в изумлении: здание театра было обнесено колючей проволокой, многочисленные проходы усиленно охранялись полицией. На площади стояли группы воинственно настроенных парней, выкрикивавших оскорбления в адрес руководства театра. Это были «фронтлеры» — швейцарские собратья немецких нацистов. Когда их сошлось человек семьсот, они обрушились на полицейскую охрану, — и плохо пришлось бы блюстителям порядка, не приди им на помощь дружина рабочей молодежи. 28 раненых и 120 арестованных — вот итог рукопашного боя перед театром. В тихой «нейтральной» Швейцарии такие стычки большое событие, и поэтому представители христианских социалистов потребовали от цюрихского магистрата запретить скандальную пьесу. После горячих споров, под нажимом общественного мнения, театру разрешили продолжать спектакли.

Пьесой, всколыхнувшей швейцарскую общественность, была новая драма Фридриха Вольфа — «Профессор Мамлок». Именно здесь, в Цюрихе, она впервые прозвучала на немецком языке и уже через три недели на одиннадцатом спектакле вызвала столь необычное столкновение. Незадолго до этого театр Каминского в Варшаве поставил «Профессора Мамлока» в переводе на еврейский язык. В главной роли выступил всемирно известный Александр Гранах. Театр Каминского объехал с этой пьесой 68 городов, показав ее 300 раз. В цюрихской постановке также участвовали незаурядные артистические силы: режиссером был Леопольд Линдберг,

¹ См.: сб. «Восприняет род людской». М., Изд-во иностранной литературы, 1961, стр. 5.

заглавную роль исполнял Курт Горвиц, роль Эриста — Вольфганг Лангхоф, роль нациста Гельпах — Геирх Грайф. Швейцарская пресса высоко оценила и пьесу, и постановку, и впечатляющее мастерство артистов. Журнал «Нойе вельтбюне», выходявший тогда в Праге, также опубликовал рецензию на этот замечательный спектакль, где, в частности, отмечалось: «Успех у публики можно объяснить жгучей актуальностью пьесы и совершенной игрой артистов. В том, что даже мужчины плачут, когда умирает этот профессор Мангейм¹, заслуга не только великолепного исполнителя Курта Горвица, но и драматурга Фридриха Вольфа».

Думается, что даже самые благожелательные критики, даже самые восторженные зрители не предвидели, какой шумный и редкий успех, какое завидное долголетие выпадет на долю этого произведения. Уже на следующий год «Профессор Мамлок» был поставлен в Голландии, Норвегии и Советском Союзе. Преодолев запрет обербургомистра Амстердама, театральная труппа «De jonge Speelers» сыграла «Профессора Мамлока» в столице и по всей стране. Постановка в Осло наткнулась также на серьезные, главным образом дипломатические, препятствия. В письме, полученном Ф. Вольфом вскоре после премьеры, говорилось: «Пьеса имела огромный успех. Появление подпольщика Эриста было встречено продолжительными аплодисментами. В конце пьесы публика вызывала его, Рольфа и Мангейма».

Особенно тепло встретили драму Фридриха Вольфа в Советском Союзе. После московской премьеры в марте 1935 года в театре МОСПС, где в роли Мамлока выступил народный артист СССР Е. О. Любимов-Ланской, пьеса пошла в Ленинграде, Казани, Челябинске, Ташкенте, Кирове и многих других городах. В Киев на гастроли прибыл Александр Гранах — первый исполнитель заглавной роли. В 1936 году «Профессор Мамлок» увидел свет ramпы в Канаде, в Мадриде и в Токио; в 1937 году пьесу поставили в Шанхае в переводе Эми Сяо, а еще год спустя она пошла в Стокгольме и в Нью-Йорке. Последняя премьера носила характер сенсации; спектакль в «Federal Theatre» с Морисом Страсбергом в

¹ Драма Вольфа шла здесь под названием «Профессор Мангейм».

роли Мамлока привлек внимание всей американской прессы, которая дала ему восторженную оценку, хотя весьма сдержанно отозвалась о самой пьесе.

После такого триумфального шествия, казалось, должен был наступить спад, однако «Профессор Мамлок» пережил новый подъем: советская студия «Ленфильм» выпустила летом 1938 года одноименную картину. Сценарий, написанный Фридрихом Вольфом, отличался от пьесы главным образом более четким социальным планом и несколько более широким показом деятельности подпольщиков. Вместе с драматургом над фильмом работали известный немецкий режиссер Г. Раппопорт и советский сценарист А. Мишкин. Роль Мамлока блестяще исполнил выдающийся деятель Малого театра, народный артист РСФСР С. Межинский. Экранизация популярной пьесы имела огромный успех у советских зрителей и за рубежом. Мужественный и талантливый хирург теперь обращался с экрана к поистине миллионной аудитории, призывая зрителей к борьбе с фашизмом.

Кинотеатры всех континентов показывали эту в высшей степени поучительную «трагедию западной демократии». После премьеры фильма в Нью-Йорке почти все значительные газеты поместили восторженные рецензии на фильм, который «достигает вершин искренности и гнева»¹ («Нью-Йорк пост»). В отзыве — под заголовком «Отлично!» — рецензент «Нью-Йорк уорлд телеграмм» писал: «Это не просто мрачная мелодрама, а фильм большого значения, проникнутый глубоким возмущением ужасами гитлеровского режима, фильм, призывающий к борьбе против фашистского гнета, мракобесия, варварства... Картина заставляет нас испытать глубокий стыд за то, что все ужасы, которые мы видели на экране, происходят в действительности». Еще тоньше разобрался в картине рецензент «Дейли уоркер»: «Этот фильм — больше чем обвинительный акт против фашистского террора, больше, чем отражение событий, происходящих в гитлеровской Германии после поджога рейхстага, больше, чем великолепный портрет немецкого профессора-еврея, старого ученого, которого, как зверя, травят «чистокровные» фашистские мерзавцы и который на своем опыте начи-

¹ Здесь и ниже цитируется по материалам архива Фридриха Вольфа, Ленин, ГДР.

нает понимать, что произошло в Германии после прихода Гитлера к власти. Все это есть в фильме. Но помимо этого «Профессор Мамлок» — пламенный и страстный призыв к объединению народов против фашизма, к объединению всех честных людей, независимо от расы, религиозных и политических убеждений. Это — политический призыв, обращенный ко всем демократическим государствам и одновременно произведение большого искусства и мастерства».

Может показаться странным, что в центр своей драмы автор не поставил фигуру коммуниста, интеллигента-антифашиста или какого-нибудь другого борца против гитлеровской клики. Но хотя сюжет пьесы драматургу подсказала обычная газетная заметка¹, выбор героя был сделан не случайно. Сообщение в газете всколыхнуло в нем воспоминания о других фактах, которые можно было удачно связать воедино; сюда относились и сообщения о лауреате Нобелевской премии, профессоре физики Д. Франке, демонстративно оставившем свою службу, не пожелавшем воспользоваться «льготами», которые предоставлял ему указ об участниках войны, и воспоминания о когда-то нашумевшей пьесе Артура Шницлера «Профессор Бернарди», и о притеснениях, которым подвергались «неарийские» дети в школах Германии.

Соблазнительно было показать хорошо знакомую среду врачей, еще раз сказать правду о поджоге рейхстага, — и все же выбор героя определялся не этими немаловажными моментами, а целевой установкой пьесы. В чем видел драматург свою главную задачу? На этот вопрос Фридрих Вольф ответил в 1936 году в статье «Один Мамлок? — Нет, двенадцать миллионов Мамлоков!». В ней он писал: «Теперь нам это ясно как день, но раньше мы весьма плохо учитывали *психологию* миллионных масс немецких «демократических прослоек», тех миллионов немецких мелких буржуа, служащих, интеллигентов, в мозгу которых решающую роль играли такие понятия, как абсолютное «государство» (которое никогда не лжет), как «честь»... как «семья» (которой угрожают коммунисты)... И уже вовсе не так-то просто вновь поставить немецкого мелкого буржуа «с головы на ноги»...

¹ Заметка о враче-еврее, который покончил жизнь самоубийством, когда гитлеровцы отняли у него его клинику.

Вот и тогда, 28 февраля 1933 года¹, все мои аргументы разбивались о встречные аргументы людей, в обычное время вполне интеллигентных: «Это утверждает государство, а государство не лжет!» Дико, но, к сожалению, факт! Вот мы и подошли к моему «Мамлоку», к главной причине, почему я написал «Мамлока». Ибо этот Мамлок не исключение, он один из миллионов, типичный представитель миллионов немецких демократов. Вчера они избрали... кайзеровского фельдмаршала Гинденбурга, потому что он клялся в верности «конституции», сегодня рассматривают Гитлера как «защитный вал против большевизма», а завтра пожелают идти в «поход на Восток» за великую Германию. Мамлок — типичный немецкий интеллигент, для которого «государство», «семья», «наука», «справедливость» — неизменные и вечные ценности в духе кантовских категорий»².

Свою задачу драматург видел в том, чтобы разоблачить перед немецким народом и всей мировой общественностью ложь и демагогию нацистов, заклеить их как преступников и указать действенный путь борьбы с ними. Но главным было для него при этом — отвоевать у фашистов широкую прослойку, миллионную массу интеллигентов и мелких буржуа с тем, чтобы ускорить объединение всех демократических сил в широкий антифашистский Народный фронт. Это было действительно очень важным делом; важность его подчеркнул вскоре VII Всемирный конгресс Коммунистического Интернационала.

В докладе Георгия Димитрова на конгрессе указывалось, что «успех всей борьбы пролетариата тесно связан с установлением боевого союза пролетариата с трудящимся крестьянством и с основной массой городской мелкой буржуазии, составляющими большинство населения даже промышленно развитых стран...»³. Именно поэтому Фридрих Вольф сделал Мамлока центральным образом своей пьесы, начав тем самым сражение за те 12 миллионов мамлоков, которых успел опутать своей ложью фашизм. Думается, что огромный успех пьесы в самых

¹ В ночь с 27-го на 28 февраля фашисты подожгли рейхстаг.

² Ф. Вольф. Искусство — оружие! М., «Прогресс», 1967, стр. 366.

³ Г. Димитров. Избранные произведения, т. 1. М., Государственное Издательство политической литературы, 1957, стр. 402.

разных буржуазных странах объясняется и тем, что образ Мамлока, образ трудолюбивого интеллигента-идеалиста, выходит в условиях XX века за рамки Германии, приобретая общеевропейское, а может быть, и более широкое звучание. Прекраснодушный идеалист, верящий в незыблемость «вечных» категорий, политически недалек, новидный, неспособный противостоять хитрому и злобному врагу, надеющийся сохранить нейтралитет в суровых классовых схватках нашего века — такая фигура была типичной во многих странах в тридцатых и в начале сороковых годов.

Образ Мамлока оценивался критикой чаще всего применительно к той или иной интерпретации в определенной постановке; литературно-драматическая основа образа, как правило, не анализировалась. Но только глубокий анализ этой фигуры дает нам ключ к правильному пониманию пьесы и показывает становление новой темы в творчестве Фридриха Вольфа, темы вины и прозрения, которая получит широкое звучание в его драмах последующих лет.

Разумеется, образ Мамлока искажали те, кто всеми силами стремился исказить и зачеркнуть драму Вольфа, обвиняя автора в том, что он «восстанавливает» мировую общественность против гитлеровской Германии. Были и более тонкие попытки «нейтрализовать» тенденциозность пьесы. Так, например, некоторые буржуазные критики в Швейцарии, Швеции и других странах изображали Мамлока рыцарем «идеального гуманизма» и видели его трагедию в том, что его против воли «впутывали» в политическую аферу. Они ставили гуманизм Мамлока в заслугу драматургу, считая, однако, что «негуманный коммунист» подошел к этому художественному успеху *вопреки* своему мировоззрению.

Вальтер Полячек приводит в своей книге о драматургии Фридриха Вольфа интересную цитату из буржуазной газеты «Нойе цюрихер цайтунг», которая горько сокрушалась после премьеры: «Разве было необходимо вытаскивать на сцену такие ужасные события?.. Таким образом врач Фридрих Вольф берedit раны вместо того, чтобы исцелять их и облегчать страдания». Подобными приемами критика пыталась увести боевую драму с арены политической борьбы в лабиринт высокопарных рассуждений об абстрактной человечности.

Даже в антифашистской критике образ Мамлока иногда получал весьма одностороннюю оценку. Так, например, некоторые рецензенты подчеркивали в его судьбе лишь горькую участь врача-еврея, гонимого арийскими мерзавцами. Другие видели в нем тип интеллигента, чужающегося политики и отличающегося от своих мало-симпатичных коллег разве что в финале. А Эрвин Пискатор, например, считал наиболее примечательным в фигуре Мамлока то, что он старый вояка, участник первой мировой войны, отсюда его любовь к четкости и порядку, отсюда его преклонение перед Гинденбургом; с «новым порядком» нацистов Мамлок мириться не хотел, а сопротивляться ему не мог и поэтому кончил жизнь самоубийством. Пьеса произвела бы на зрителя самое мрачное впечатление, если бы не путь, которым пошел его сын Рольф. В этих высказываниях Эрвина Пискатора¹ отчетливо слышны отголоски левосектантских настроений, ибо путь Рольфа, путь немецкого пролетариата, был, разумеется, правильным путем спасения Германии, но правильность его подразумевала историческую способность рабочего класса повести за собой если не все 12 миллионов мамлоков, то, по крайней мере, большинство из них. То, что эта возможность (а ее правильней было бы назвать путем Эриста) открыта не только для пролетариата, как раз и подтверждается позицией самого Рольфа.

Является ли образ Мамлока положительным или отрицательным — нельзя решать прямолинейно, так как драматург создал своего героя сложным и многоплановым; достоинства и недостатки Мамлока выявляются лишь при внимательном анализе. Бесспорно, что политическая слепота и глухота Мамлока серьезные недостатки в глазах Вольфа так же, как и чрезмерная горячность и несправедливость во взаимоотношениях с сыном, а главное — это огромная историческая вина, которая лежит на Мамлоке как на представителе тех слоев населения, которые своей пассивностью или слепым доверием облегчили фашизму путь к власти. И все же ошибся бы тот, кто на основании всего этого поспешил бы зачислить Мамлока в образы отрицательные.

Автор писал свою пьесу не с целью осудить или за-

¹ Материалы архива Фридриха Вольфа.

клеить миллионную армию мамлоков, а с тем, чтобы привлечь их в лагерь антифашистов, в ряды широкого Народного фронта. Создавая образ одного из этих — увы, многочисленных — приверженцев Гинденбурга, драматург не собирался обрушить на него свое негодование и досаду, а хотел открыть глаза на истинное положение вещей всем его единомышленникам. Однако, чтобы помочь прозреть обманутым и привлечь их на свою сторону, надо было ярко и образно показать им их ошибки и недостатки. Поэтому Фридрих Вольф заостряет внимание зрителя на отрицательных чертах своего героя. Для того же, чтобы финал пьесы прозвучал трагично, герой должен вызвать симпатию у зрителя, и драматург заботится об этом.

Мамлок не рядовой буржуа, замкнувшийся в убогом мещанском мирке, не педантичный, пустой бюргер, не расслабленный мечтатель, а человек во многих отношениях заслуженный, имеющий немало положительных качеств. Автор наделяет своего героя многими чертами, которые позволяют ему вполне реально вступить в контакт с рабочим классом и стать его союзником в борьбе с фашизмом. Большой интерес представляет в связи с этим письмо, адресованное нью-йоркскому «Театр Юниэн» от 30 мая 1933 года. Фридрих Вольф пишет: «В образе Мамлока мне представляется очень крепкий человек, который гибнет не столько от нападков извне, сколько оттого, что сокрушена его незыблемая вера, его древняя вера в справедливость и благородство, которые он надеялся найти и в сегодняшней политической борьбе за власть... Разумеется, у этого Мамлока идеалистические воззрения, но все же перед нашими глазами рушится целый мир»¹.

Мамлок выражает не только «мелкобуржуазную аполитичность и пассивность» в политической ситуации тех лет, но и является носителем вековых традиций служения истине и справедливости, и это придает его заблуждениям трагический характер. В образе Мамлока встречаются некоторые черты, свойственные самому автору. Таково, например, отношение к профессии врача, увлеченность работой, можно говорить и о сходстве темпераментов, и о бескомпромиссной честности, правдивости и

¹ Материалы архива Фридриха Вольфа.

открытом характере Вольфа и его героя. Вряд ли случайно и то, что в 1933 году Фридрих Вольф, дважды прибегая к псевдонимам, оба раза брал имя Ганс¹, то есть то имя, которое он дал Мамлоку.

Для журналиста типа Зайделя и врача типа Гирша разговоры о «гуманизме», о «терпимости» — лишь удобный способ прикрыть свое соглашательство и беспринципное приспособленчество. Мамлок же понимает эти категории в духе немецких просветителей; он отстаивает и защищает их, а не прикрывается ими. Они для него основа его духовного склада, а не красивая ширма, за которой вершатся безобразные дела. Именно стремление каждодневно осуществлять свои идеалы, мужественно идти за них на бой отличает Мамлока от многих других представителей миллионной массы немецких (и не только немецких) мелких буржуа и интеллигентов.

В пьесе ставится вопрос о банкротстве общественной позиции Мамлока и о том, в какой мере состоятельны те гуманистические традиции, которые он защищает. С решением этого вопроса Фридрих Вольф связывал и определение жанра своей пьесы. Первоначально она имела подзаголовок «Трагедия западной демократии»; затем драматург снял его и назвал свое произведение драмой. Это не было авторским произволом; такое решение соответствовало общему звучанию пьесы в целом. Хотя судьба Мамлока сложилась трагично, но в этом отнюдь не было роковой неотвратимости. Нам показана частная судьба, которая для данного героя в данной конкретной обстановке сложилась вполне закономерно, но не была неизбежной, так как Мамлок мог бы пойти и другим путем, путем своего сына.

Антифашистская литература дала в дальнейшем немало замечательных, художественно ярких образов антифашистов-подпольщиков; фигуры Рольфа и Эрнста уступают им во многих отношениях, но нельзя забывать, что они были первыми подпольщиками в немецкой художественной литературе. Не случайно на всех постановках «Профессора Мамлока» в Европе зал взрывался от аплодисментов, когда на сцене появлялся Эрнст с листовками. В Эрнсте и Рольфе зрители видели представителей той «другой Германии», которая никогда не пере-

¹ Ганс Рюеди и Ганс Шер.

ставала пользоваться симпатиями и уважением мировой общественности. Развитие образа Мамлока приводит героя пьесы к пониманию того, что путь коммунистов и есть тот путь, который ведет к спасению его гуманистических традиций от посягательств на них фашистских бестий. Умирая, Мамлок постигает это, и гордость за сына скрашивает последние минуты его бытия.

Итак, в конце концов Мамлок приходит к прозрению, он понимает и верит, что его Рольф защитит все то, что так дорого ему, — и сознание этого снимает трагичность пьесы, несмотря на гибель героя. Автор недвусмысленно осуждает самоубийство Мамлока как стремление индивидуалиста хотя бы таким способом сохранить свою моральную целостность. Для Мамлока самоубийство — это логически последовательный результат его идеалистического мировоззрения. Выход, найденный им, недостойн борца, и, понимая это, Мамлок говорит: «Верно, дитя мое, верно... бороться... Но с кем, но за кого? (*Волнуясь.*) Дать себя схватить, дать этим «героям» вести себя по улицам с разорванными брюками и дощечкой на шее... и все-таки бороться!.. Вы правы... Как можно было позабыть это? Жаль, но, к сожалению, в последний момент думаешь прежде всего о себе».

Последние слова Мамлока, обращенные к доктору Инге, окончательно развенчивают самоубийство как «выход» из создавшегося положения. «Послушайте меня, — говорит ей истекающий кровью Мамлок, — пойдите по новому пути, отважьтесь. (*Внезапно.*) И передайте ему привет, привет моему сыну, моему мальчику... Слышите, передайте привет Рольфу, когда вы его увидите... На другом пути...»¹ Трагична судьба человека, в фатальном ослеплении не увидевшего выхода, но не трагична пьеса, которая зовет на правильный путь миллионы живых. Вот почему Фридрих Вольф назвал ее драмой.

Эволюция образа Мамлока дана в пьесе с замечательной логической последовательностью. Он не из тех, кто платонически исповедует свои строгие нравственные принципы; он пытается практически осуществлять их в своей семье, в своей работе. Труд для Мамлока — это та сфера, где, казалось бы, в полной мере утверждаются принципы, дорогие его сердцу, — дисциплина, порядок,

¹ Ф. Вольф. Пьесы. М., «Искусство», 1963, стр. 221.

высокий гуманизм и бескорыстная забота о других, порой граничащая с героизмом. Для него работа в клинике — это прежде всего служение обществу. Разумеется, от него совершенно ускользает классовый характер всякой трудовой деятельности. Он полагает, что работа позволит ему сохранить общественное лицо без участия в политической борьбе. В отношении Мамлока можно говорить о попытке укрыться от политики в сфере труда. Даже в момент разлада с семьей иллюзия общественного и полезного труда продолжает служить ему опорой. И после того как штурмовики надругались над ним, Мамлок находит в себе силы выйти на работу; более того, сделать вид, что ничего особенного не произошло. В ответ на сочувствие своих коллег он говорит: «Не стоит, друзья мои! Произошло недоразумение, и только... Главное... главное — опять приступить к работе». Уже уволенный и арестованный, Мамлок возбужденно продолжает повторять: «Работать хочу, работать, больше ничего! Мою работу, моих больных!»

Только крах этой последней иллюзии приводит его к катастрофе. Словно пелена спадает с глаз Мамлока; он с ужасом видит, кто его окружает, сколь постыдно ведут себя такие «демократы», как его друг Зайдель и коллеги Гирш и Карлсон. Он чувствует к ним непреодолимое презрение, глубокое негодование охватывает его: «Картонные марионетки, а не люди. И как они валяются (*щелчком сбрасывает ручку*)... без сопротивления, без борьбы... Все так приветливо и так подло, внешне столько геройства, а на самом деле — лишь подлая трусость... никакого сопротивления, никакой борьбы»¹. Вот когда неистовый правдолюбец понимает, что рушатся все его идеалы, все его классические представления о «вечных» моральных ценностях, и со словами — «окончательно перечеркнуть» — он стреляет себе в сердце. Такова была его гневная реакция; нетинное прозрение пришло позднее.

Образ Мамлока — большая художественная удача драматурга, в нем получила выражение противоречивость развития немецкой интеллигенции, противоречивость, сложившаяся исторически, разрешить которую можно было лишь с позиции революционного пролетариата. Выходец из буржуазной семьи, доктор Фридрих

¹ Ф. Вольф. Пьесы. М., «Искусство», 1963, стр. 220.

Вольф отлично понимал заблуждение своего коллеги Гаиса Мамлока; он ведь и сам положил немало сил, чтобы найти верный путь в сложном лабиринте социальных взаимосвязей. Он тоже отдал дань буржуазной философии, боролся вместе с героями своих ранних пьес против Зла и Насилия, за моральное возрождение индивида. И ему довелось сражаться в окопах первой мировой войны за «великую» Германию. Но Фридрих Вольф рано разглядел преступность и бесчеловечность капиталистического общества и вовремя понял необходимость политической борьбы. Он не сразу нашел верный путь, но, найдя, уже не сворачивал с него и, когда разгорелась борьба, не щадил своих сил в сражении с озверевшими гельпахами.

Гаис Мамлок слишком поздно осознал необходимость активного сопротивления фашизму, и хотя субъективно он отстаивал подлинно гуманистические устремления, однако перед лицом исторического развития своей страны он объективно действовал во вред им. Но он не изменил своим убеждениям (в отличие от своих «друзей»), а за свою субъективную вину расплатился с лихвой. Это облагораживает образ в глазах зрителя. Не только сын и отец в драме, но и сам герой пьесы и ее автор выражали два основных пути развития немецкой интеллигенции после первой мировой войны.

Весьма симптоматично, что именно писатель-коммунист сумел создать значительный и трагический образ представителя демократической буржуазии, поборника гуманистических идеалов, в то время как буржуазным драматургам это уже давным-давно не удавалось: Карл Штеригейм и некоторые другие авторы могли взять из «героической жизни бюргеров» только объекты для сатиры и юмора. Профессор Бериарди из одноименной пьесы Артура Шницлера — фигура скорее чудаковатая, чем трагичная.

Наиболее значительный трагический образ в буржуазной драматургии двадцатых и тридцатых годов — Маттиас Клаузен из пьесы Гергарта Гауптмана «Перед заходом солнца» (ноябрь 1931 года). Однако проблема защиты гуманистических традиций решается в этом произведении в значительной степени бесперспективно и не связывается с необходимостью активной действительной борьбы за них. Ограничению трактуется эта проблема и в постэкспрессионистских пьесах Кайзера, Унру, Верфе-

ля. То, чего не смогли увидеть в своем классе буржуазные драматурги, увидел и воплотил в ярком художественном произведении коммунист Вольф. Он осудил своего героя, но и одновременно защитил его; он боролся за Мамлока примерно так же, как боролись за него Эрнст, Рольф, раненый рабочий из первого акта и многие другие антифашисты. Таким образом, правдивый, художественно яркий образ Мамлока приобретает и огромное историко-литературное значение.

В тяжелые и напряженные годы эмиграции опорой для Фридриха Вольфа стал Советский Союз. Здесь и он (ноябрь 1933 года) и его семья (февраль 1934 года) нашли свою вторую родину. Долго жили они в Москве. Сыновья — Миша и Конрад — учились в советской школе, стали комсомольцами и сражались в годы Великой Отечественной войны против фашистской нечисти. Сам Вольф — в силу своего беспокойного характера — колесил по белу свету; был в Швеции, Финляндии, Голландии, США и несколько раз во Франции. Удачливая судьба позволяла ему каждый раз возвращаться целым и невредимым, даже из концлагеря. Опорой семьи была Эльза Вольф, жена и достойная помощница своего неутомимого супруга. С ней делился он своими замыслами, ей первой приносил их воплощение, ей был он обязан многими находками и советами. Переписка супругов таит в себе немало интересных свидетельств их взаимной любви, уважения и творческого содружества.

В Советском Союзе писателю посчастливилось познакомиться с группой шуцбундовцев, участников знаменитого февральского восстания в Вене. От них он узнал красочные факты и подробности кровавого сражения 1934 года. Рассказы очевидцев живо заинтересовали Фридриха Вольфа. В памяти всплыли революционные события 1918 года, возникли воспоминания о суровых боях в Ремшейде в 1920 году. Богатый личный опыт уже раз помог ему при создании «Матросов из Каттаро», но сейчас это была не история, а самая жгучая современность. Она и легла в основу драмы «Флоридсдорф», в которой писатель развивает дальше главную тему своего творчества — тему народного восстания.

Пролетарнат Вены показан в драме как грозная ре-

волюционная сила, движущая конфликт пьесы. Вместо недифференцированной массы, вместо безликих «серых колонн» перед зрителем проходит вереница персонажей, которые более или менее тщательно выписаны драматургом и наделены индивидуальными штрихами. Разнородны эти лица и по своему мировоззрению; мы видим среди них честных социал-демократов, левых социалистов, коммунистов. Неумолный ход событий заставляет некоторых из них пересмотреть свои политические взгляды. Автор неоднократно указывал на то, что он воспринимал «Флоридсдорф» как продолжение, как вторую часть своих «Матросов из Каттаро». Однако в «Флоридсдорфе» борьба ведется уже на более высокой ступени. Один из героев пьесы — член завкома газового завода Шанн Хольцель, в прошлом участник восстания матросов в бухте Каттаро — говорит: «Друзья, сегодня наше положение лучше; сегодня нас не шесть тысяч матросов, блокированных в бухте Каттаро, сегодня в одной только Вене шестьдесят тысяч вооруженных шуцбундовцев».

Другой участник восстания — Вайсель — в дни Великой Октябрьской революции находился в плену в России и своими глазами видел триумф рабочего дела. Подчеркивая, что революционное выступление шуцбундовцев является важным звеном в борьбе мирового пролетариата за свое освобождение, Вайсель говорит: «Дело не только в сражении между Дольфусом и австрийскими рабочими, тут дело значительно важнее. Мы здесь, во Флоридсдорфе, можем стать примером, можем зажечь пламя пожара, который пойдет далеко за пределы Вены и Австрии». Однако самому Вайселю не суждено дожить до грядущей победы, его ждет смертный приговор. Но и в зале суда он смело говорит своим обвинителям: «Придут дни, когда мы будем действовать лучше. Это наше несчастье, что опыт русских товарищей передается нам недостаточно быстро». В том, что такие дни придут, был убежден драматург, твердо верили зрители, и в этом большое художественное и пропагандистское значение «Флоридсдорфа».

В докладе на VII конгрессе Коминтерна Георгий Димитров, говоря о необходимости более гибкой работы подпольщиков в фашистской Германии, привел для сравнения известный эпизод с «троянским конем». Эта мысль легла в основу следующей пьесы Фридриха Вольфа —

«Троянский конь». Драматург работал над ней в течение почти всего 1936 года; он много беседовал с немецкими комсомольцами-подпольщиками, которые время от времени попадали в Москву. Премьера состоялась в январе 1937 года в Московском театре юного зрителя; генеральную репетицию посетили Георгий Димитров и Вильгельм Пик. Такое внимание к пьесе было вызвано ее злободневностью; на этот раз драматург вывел на театральные подмостки целую группу юных подпольщиков, действующих отважно и осмотрительно в условиях усиленной слежки и свирепого террора. Если в «Профессоре Мамлоке» только рассказывается о работе Эрнста и Рольфа, то в «Троянском коне» зритель получил возможность наблюдать за перипетиями подпольной деятельности группы смельчаков, так как образы подпольщиков выдвинуты тут на передний план.

Жаль, что в пьесе желаемое слишком явно принимается за действительное; сила и размах подпольного движения преувеличены, а противник явно недооценен. Да и художественный уровень этой драмы значительно уступал таким творческим удачам, как «Профессор Мамлок» и «Флоридсдорф». Однако постановка имела успех. Молодому зрителю импонировали боевой задор и оптимистичность спектакля, ему импонировали и герои пьесы Карл и Хильда, жизненные образы, далекие от схем ходячей добродетели, и тематическая актуальность «Троянского коня», которая перевешивала в той ситуации художественные просчеты автора. На большое значение проблематики «Троянского коня» указывал Вильгельм Пик. Оно усиливалось и тем, что драматург дал в пьесе конкретные приемы подпольной борьбы, в частности умелое использование нацистских демагогических лозунгов для контрагитации. Конкретность, «рецептурность» антифашистской пропаганды — характерная черта Фридриха Вольфа, она становится особенно заметной в годы второй мировой войны.

После длительного перерыва Фридрих Вольф вернулся к жанру романа. В его новой книге «Двое на границе» (1938) мы видим деятельность подпольных антифашистских групп по обе стороны германо-чешской границы. Немецкий рабочий, отважный подпольщик Ганс Делль, ранен при переходе границы и должен начать новую жизнь, став Венцелем Лангером, крестьянником

пограничной судетской деревушки. Партия дает ему важное поручение, требующее полной конспирации. «Двое на границе» — это уже новый этап по сравнению с ранними романами «Существо» и «Борьба на шахтах».

Роман «Двое на границе» написан мастером, который твердо стоит на позициях социалистического реализма. Тщательно мотивируя внутренний смысл происходящих событий, Фридрих Вольф дает им точную классовую оценку; психология основных персонажей романа, мотивировка их поступков раскрываются романистом глубоко и правдиво. И даже поэтический, любовно выписанный пейзаж не имеет ничего общего с экспрессионистической хаотичностью пейзажей в его прежних произведениях.

Вольф подтверждает в романе уже высказанную им мысль: «Величайшее преступление в наши дни — это не бороться тогда, когда борьба необходима!» Именно поэтому в книге «Двое на границе» на первом плане удавшиеся автору живые образы коммунистов — Гаиса Делля, Нилля, Фрайка. Замечательный мастер прозы Фрайц Верфель писал: «Книгу Вольфа «Двое на границе» я прочел залпом. Сильный драматург превратился здесь в подлинного мастера эпической формы, не теряя своего умения остро показывать изображаемое... Под высоко раскинувшейся аркой напряженного действия расцветают подлинная человечность и добродушный грубоватый юмор».

В 1938 году Фридрих Вольф отправился в Испанию, но вынужден был задержаться во Франции. Здесь, в рыбацком поселке Санари, на берегу Средиземного моря, он познакомился с Лионом Фейхтвангером. Профессиональные беседы с тонким стилистом многому научили Фридриха Вольфа. Особенно интересной оказалась для него писательская техника Фейхтвангера, его рабочий день, строго расписанный, с точностью до четверти часа, его тщательная работа над рукописью, умение сочетать научный эксперимент с творчеством художника.

Сам Вольф написал в это время ряд сценариев; наиболее значительным из них был «Забывтый корабль», рукопись которого, к сожалению, бесследно пропала. Сохранился, однако, его сценический вариант «Корабль на Дунае», опубликованный Эльзой Вольф после смерти автора в 16-томном собрании его сочинений. Оторванный от

Германии и от СССР, от друзей и близких, Фридрих Вольф еще раз продемонстрировал свое мужество в трудной ситуации во Франции. Лишь в письмах проскальзывала его ненужная тоска по родине, по родному языку и любимому делу.

В мае 1939 года в письме к Курту Трепте он писал: «Когда мы снова вернемся в нашу любимую освобожденную Германию, тогда, Курт, все прошлое покажется нам тяжким и фантастическим сном. Однако сперва мы должны справиться с этим проклятым и, увы, реальным кошмаром. Настанет наконец наше время, и тогда, Курт, мы создадим такой замечательный немецкий театр в Берлине, в Гамбурге и в Штутгарте, что люстры задрожат от оваций, а старику Гёте да и Фридриху Шиллеру захочется удрать из своих склепов, так как Поэте и Эгмонту станут аплодировать совсем по-новому и от всей души. Боже, как я тоскую по театру! По немецкому театру, на немецком языке!»

Незадолго до начала второй мировой войны Фридрих Вольф выехал с ответственным заданием в Париж и вскоре был там арестован и брошен в концлагерь. Вильгельм Пик в связи с арестом Фридриха Вольфа писал: «За несколько часов до начала войны мобильная гвардия ворвалась в его квартиру и поволокла Вольфа в концлагерь Верне. Здесь тяжелобольной пятидесятилетний автор драмы «Цианистый калий» и других пьес, подгоняемый сенегальцами и пьяными офицерами, должен был таскать камни для строительства дорог. Фридриха Вольфа одели в грязную тюремную одежду и отправили на самые унизительные работы»¹.

Но и в концлагере писатель не сложил оружия. В мрачном бараке № 8 (для «опасных» иностранцев), где на двойных нарах ютилось почти двести человек, Фридрих Вольф создает великолепную пьесу о Бомарше. Ни шум, ни грязь, ни шпикни, ни неуверенность в своем положении не мешали драматургу осуществить свой замысел. Он писал ночью, после изнурительных лагерных работ; консервная коробка с каким-то вонючим жиром служила ему «лампой», тщательно сплетенный шнурок — фитилем. Автор читал отрывки друзьям, вокруг пьесы

¹ В. Пик. Международная солидарность против войны, реакции и террора. М., 1940, стр. 11—12.

возникали споры. Вскоре весь барак заинтересовался «Бомарше», помогая писателю советами, рассказами, воспоминаниями. Так, например, интригированные бойцы батальона имени Домбровского рассказали ему о том, как в боях за Мадрид они вели огонь по фашистам, используя в качестве укрытия книги университетской библиотеки. Из этого рассказа возникла «книжная баррикада» в заключительной сцене пьесы. Рукопись удалось тайно переправить в Швейцарию; впервые «Бомарше, или Рождение Фигаро» издали — в русском переводе.

Тема народного восстания тесно переплетается в этой пьесе с темой связи искусства с революционным народом, причем акцент перенесен здесь на вторую тему. Фридрих Вольф остро ставит вопрос о месте писателя в революционной борьбе масс. Судьба автора «Женитьбы Фигаро», выходца из третьего сословия, «буревестника революции», который в трудных условиях провозгласил ее основные идеи, а затем — в момент восстания — не принял революции и предпочел спокойное зажиточное существование, — живо заинтересовала Фридриха Вольфа, уловившего много современного в этой коллизии.

В конце пьесы Бомарше задает сам себе вопрос: «Кем только я не был? Часовщиком, писателем, спекулянтom, дипломатом, тайным агентом и даже придворным. И всегда оставался самим собой! Всегда ли? Мишель уверяет, что автор не может одновременно жить во многих образах своей пьесы, он должен жить в лучших из них. Фигаро — это моя юность, а сейчас во мне кое-что... от графа Альмавивы. Совместимо ли это? Совместимо». С большим мастерством показывает Фридрих Вольф постепенное превращение Бомарше — Фигаро в Бомарше — Альмавиву. Одиннадцать картин пьесы охватывают одиннадцатилетний период истории и заканчиваются штурмом Бастилии. Перед зрителем проходит более чем пестрая биография автора знаменитой трилогии. Не случайно аферист Феррьер — компаньон Бомарше — говорит о нем: «Поэты обитают в облаках. Но у господина Бомарше две квартиры».

Ярко показана в пьесе борьба Бомарше за право поставить «Женитьбу Фигаро». Он еще смел, последователен, принципиален. Резко отвергает он предложение убрать из комедии наиболее острые места («Я не обрежу носа или языка моему ребенку»); в ответ на все запреты

он гордо восклицает: «Пьеса будет поставлена, хотя бы ее пришлось играть на клиросе собора Нотр-Дам!» Почти пять лет длилась битва за смелую комедию, и наконец король был вынужден разрешить постановку пьесы. Но когда народ воспринял ее как призыв к восстанию, когда массы стали на путь вооруженной борьбы, оказалось, что автор мятежной комедии не может идти с ними в ногу.

Интересно задуман также образ Мишель, юной актрисы из народа, которая вместе с другими друзьями пытается спасти Бомарше от... самого Бомарше. И только тогда, когда духовное банкротство писателя становится очевидным, она бросает своему бывшему кумиру горький упрек: «Вы не могли принять решение и тем самым вы приняли решение». Настоящее искусство не признает компромиссов — эту мысль Фридрих Вольф подчеркивает с большой силой. Если многие герои его пьес гибнут физически, то Бомарше погибает духовно. Таков печальный удел писателя, оторвавшегося от своего народа. Место подлинного художника — в авангарде революционных масс, ибо только народ является истинным наследником прогрессивного искусства, — к этому выводу приводит нас «Бомарше» Вольфа.

Хотя драматург обращается в своей пьесе к славному и далекому прошлому французской нации, ясно, что обращение к истории используется им главным образом как средство освещения актуальных проблем. В исторической драме Вольфа открыто звучит обличение ренегатства той части интеллигенции, которая по существу примирилась с бесноватым фюрером и его «новым порядком». Слыша гневный упрек Мишель: «Поэт Парижа не может запереться в своем кабинете, когда народ штурмует темницы!», как не вспомнить иешадин сарказм Вайнерта («Интеллигентам» и др.), горькую иронию Брехта («Страх и отчаяние в III империи» и др.), обличительный пафос публицистики Геириха Манна. Именно Мишель — представитель народа — выступает глашатаем подлинного искусства, и когда беспринципность и соглашательство Бомарше становятся для нее очевидными, она покидает писателя, чтобы участвовать в штурме Бастилии. Плечом к плечу с ней шагает столяр Тоино, юный Птижан и другие люди трудового Парижа.

Даже за колючей проволокой концлагеря Фридрих Вольф не изменил своему девизу: «Искусство — ору-

жие!», даже на волоске от гибели он не утратил глубокого революционного оптимизма, которым озарена пьеса о Бомарше. Сама жизнь не замедлила подчеркнуть животрепещущую злободневность этой драмы: над узниками концлагеря нависла реальная угроза выдачи их гитлеровским сатрапам. В этой опасной ситуации три писателя (Артур Кестлер, Густав Реглер и Фридрих Вольф) получили приглашение в США. За предоставление свободы и безопасности от них потребовали, однако, подписать заявление о том, что они не являются «сталинистами» (так буржуазная пресса именovala в те годы коммунистов и друзей Советского Союза). Первые двое, не задумываясь, подписали спасительную бумагу; своей дальнейшей неприглядной деятельностью они с лихвой отработали аванс.

Фридрих Вольф отказался поставить свою подпись под провокационным документом; свой поступок он мотивировал так: «В то время высказывалось мнение, что можно подписать все что угодно, лишь бы вырваться из лап фашистских тюремщиков и тем самым обрести на первый случай свободу действия. Я же полагал, что именно писатель не имеет права подписывать все что угодно, так как его позиция видна всем словно боевое знамя, которое надо нести с честью, а не волочить по земле»¹. Так трактовал он проблему взаимоотношения писателя со своим народом, так понимало ее большинство его соратников. Эта проблема сохраняет свою злободневность и в наши дни. Таким образом, историческая драма о Бомарше оказалась нержавеющим оружием.

Правительство СССР предоставило Фридриху Вольфу советское гражданство и тем самым спасло его от выдачи гестаповцам. В марте 1941 года Фридрих Вольф вернулся в Москву. С первых дней нападения гитлеровцев на Советский Союз писатель-коммунист отдает свои силы защите СССР. Он принимает участие во фронтовых операциях, проводит большую работу в лагерях военнопленных. Советское правительство наградило его орденом Красной Звезды и боевыми медалями.

...Трудно хранить штабные документы в полевой обстановке, и вот Ганс или Фриц — один из многих солдат, завшивевших на Восточном фронте, — однажды нашел не-

¹ Материалы архива Фридриха Вольфа.

подалеку от КП дивизии документ, вероятно утерянный нерадивым писарем. Это было донесение военврача командиру дивизии о том, что среди солдат участились случаи симуляции. Самое страшное, писал дотошный врач, что солдаты стали применять ряд способов, при которых медицина не в силах разоблачить симулянта. И дальше следовал подробный перечень таких способов. «Вот удача,— подумал солдат,— этак я смогу погостить месяц, другой дома». Оглядевшись по сторонам, он запрятал листок, аккуратно отпечатанный на штабной машинке. И этому Гаису или Фрицу было невдомек, что он нашел одну из хитроумных листовок, составленных Фридрихом Вольфом.

Наряду с пропагандистской работой писатель продолжает литературную деятельность. В эти годы им написаны романы «Русский полушубок» и «Возвращение сыновей», рассказы, скетчи для военнопленных и пьесы «Патриоты», «Доктор Лили Ваннер», «Что посеешь...».

В «Патриотах» драматург снова переносит действие во Францию, на этот раз во Францию 1940—1942 годов. Судьба семьи начальника железнодорожного депо Дюбуа символизирует судьбу всей страны. В то время как шовинистические произведения гитлеровцев изощрялись в клевете на Францию — этого «заклятого врага германской нации», — Фридрих Вольф создал в своих пьесах правдивые и яркие образы французов, в том числе и подлинных патриотов. В благородных тружениках Франции драматург разглядел высокие чувства собственного достоинства и товарищества.

Идейно-эстетическая позиция автора проявилась в «Патриотах» не только в прямых высказываниях действующих лиц, но и значительно рельефнее в самом способе их изображения. Славные сыны и дочери французской нации эстетически осмыслены Вольфом как могучая сила, способная успешно сражаться с гитлеровскими захватчиками, это придает его драме жизнеутверждающее звучание. Но не только этим отличаются «Патриоты» от многих произведений, где царят растерянность и уныние; эта пьеса (как и многие другие драмы социалистических писателей) поднимается до понимания движущих сил истории, до реальной (а не желаемой!) оценки сил исторического прогресса. Подлинные патриоты — немецкие и французские — сделали все, чтобы уничтожить парово-

зы, согнанные отовсюду в депо; теперь войска и оружие не уйдут вовремя на Восточный фронт. Тем самым оказана действенная помощь Советскому Союзу, той реальной исторической силе, которая призвана сломить хребет фашистскому зверю. Такой трезвый, реалистический, дальновидный взгляд подводил прочный фундамент под торжество пролетарского интернационализма и делал оптимизм пьесы осмысленным и весомым.

Действие пьесы «Доктор Лили Ваннер» происходит в одном из городов Германии в 1943—1944 годы. Перед нами вновь хирургическая клиника и близкая Фридриху Вольфу медицинская среда. Но лишь внешние признаки сближают эту драму с «Профессором Мамлоком». Десять лет, которые прошли со времени самоубийства Мамлока, срок немалый, богатый событиями, и это ясно ощущается в новой пьесе. Демагогические наркотики нацистской пропаганды стали утрачивать свое действие на значительную часть немецкого народа. Сокрушительные удары Советской Армии оказались прекрасным отрезвляющим средством. Драматург чутко отражает изменение настроений в немецком тылу, постепенное прозрение все большей и большей части немцев, весьма различных по своему социальному положению.

Таким образом, тема прозрения, начатая в «Профессоре Мамлоке» и продолженная в «Патриотах», получает свое дальнейшее развитие в «Докторе Лили Ваннер». Пауль Ваннер, талантливый хирург, сильный, веселый и жизнерадостный человек, задыхается в удушливой атмосфере гитлеровской Германии. Он не принимает фашизма, но и не борется с ним. Он даже уходит добровольцем на фронт, мечтая спасти жизнь сотням своих соотечественников. Однако «бегство» от фашизма не удалось Ваннеру: вырвавшись из смрадного нацистского рейха, он попадает в кровавую мясорубку Восточного фронта и сам становится участником преступления, «бессмысленным инструментом для еще более бессмысленной операции». Потеряв правую руку, Ваннер возвращается в родной город прозревшим, готовым к активной борьбе.

Тема вины и соучастия занимают важное место в пьесе. «Я наблюдал все это, а допускать преступление — это значит участвовать в нем», — говорит Ваннер своей жене. *Бесплодность* нейтральной позиции по отношению к фашизму осознал Мамлок; хирург Ваннер и его жена

достигли более высокой степени прозрения: они уже видят *преступность* нейтральной позиции. И прозревают они не за час до своей смерти, как Мамлок или Дюбуа; нет, полные сил, они вступают на путь активной борьбы против фашизма. На этот же путь встают и другие одиночки — Эйзенлор, мамаша Биркле, дядюшка Эуген. Тем самым автор четко разделяет степень вины и ответственности немцев. И в этой пьесе мы снова видим отважных французских патриотов, участников движения Сопротивления. Насильно увезенные из Франции, они продолжают борьбу в самом логове врага. Умный и решительный Гастон — лаборант-рентгенолог в клинике Ваннера — связан с подпольной группой. Фальсифицируя рентгеновские снимки, он спасает жизнь многим товарищам, добиваясь их отправки на родину. Лили в начале лишь сочувственно относится к самоотверженной борьбе Гастона, но вскоре логика событий делает Лили его союзницей. С риском для жизни она вступает на этот благородный путь. Именно она поднимает руку на отвратительную нацистскую бестию — эсэсовца Клемма — и убивает его. «Говорить с вами нельзя, вас надо истреблять!» — вот к чему приходит презревшая Лили.

Интернациональная солидарность всех честных людей в борьбе с фашизмом показана здесь сильнее и реалистичнее, чем в «Патриотах», где образ немецкого денщика Карла (в прошлом рабочего-подрывника) очень проигрывал вследствие чересчур скоропалительной и поэтому не очень правдоподобной «перековки». Интересно отметить, что драма «Доктор Лили Ваннер» оказалась первой пьесой Фридриха Вольфа, увидевшей свет рамп в освобожденной Германии. Критика указала драматургу на некоторые злоупотребления чисто театральными эффектами в последнем акте, но в целом приняла пьесу хорошо. Еще теплее принял ее новый зритель.

Проблема сопротивления фашизму и вопрос об ответственности немецкого народа получили свое дальнейшее развитие в романах «Русский полушубок» (1942), «Возвращение сыновей» (1944) и в пьесе «Что посеешь...» (1945). Красивый полушубок, который привозит с фронта искалеченный муж Агнес, как бы незримо пропитан кровью расстрелянных русских женщин. Он висит в доме как мрачное напоминание о зверствах фашистов в России; Агнес не в силах надеть его, хотя знает, что к ее

мужу он попал от фронтового товарища. Напряженно разворачивающиеся события приводят к тому, что вместе с отпетым негодяем, гитлеровцем Хюсгеном, убитым Агнес и ее мужем, полушубок топят в реке. Семья уходит к подпольщикам.

Многие рассказы и очерки Фридрих Вольф посвящает советским людям. «Русский человек — замечательный человек, — писал он, — у него большое и очень доброе сердце; он любит землю, любит свою страну, своих соотечественников, любит людей, любит жизнь...» В интересном цикле очерков — «Семь защитников Москвы» — Фридрих Вольф дает нам портреты героев Великой Отечественной войны, отстоявших столицу СССР от фашистского нашествия.

Вот умудренный опытом жизнерадостный, инициативный и разносторонний Вильям, врач-хирург и начальник госпиталя¹, вот Костя, восемнадцатилетний снайпер лыжного батальона, для него битва за Москву — первое серьезное испытание в жизни; вот татарка Маруся — простая, неприметная женщина, — она добровольно пошла в санитарки и спасла жизнь пятидесяти раненым; вот неунывающий Саша, полковой врач кубанских казаков.

В каждом из них, в каждом из их товарищей автор показывает лучшие черты советских людей, ярко проявившиеся в годину бед и трудных испытаний. Все семь очерков объединены общностью темы и образом рассказчика, от имени которого ведется повествование. Гуманность советских патриотов раскрывается Фридрихом Вольфом и во многих других рассказах: «Термометр», «Индивидуальный пакет», «Желтый мотылек» и т. д.

«Что посеешь...» — последняя пьеса Фридриха Вольфа, написанная в эмиграции. Законченная буквально в канун великой Победы (24 апреля 1945 года), она честно и резко ставила наболевший вопрос о вине и возмездии. Драматург существенно углубляет здесь проблематику, уже затронутую в предыдущих произведениях. Однако его внимание привлекают здесь не палачи, не убийцы, не прочие фашистские преступники. С ними он уже в достаточной мере рассчитался, да и политическая си-

¹ Это был Вильям Ефимович Гиллер; после войны — главный врач поликлиники Литфонда СП СССР.

туация весны 1945 года не оставляла неясности в оценке злодеяний фашизма. Автор расширяет проблему и ставит перед каждым немцем вопрос: что ты сделал для борьбы с нацизмом, что сделал ты, чтобы предотвратить войну? Виновы и те, кто творил злодеяния, и те, кто равнодушно проходил мимо них или трусливо прятал голову в песок. «Покорно терпеть зло так же преступно, как и творить зло» — эти слова Ромея Роллаа Фридрих Вольф поставил эпиграфом к своей драме и дополнил их изречением из Евангелия от Луки — «А народ стоял и смотрел».

События в пьесе разворачиваются очень напряженно и приводят пассивных виновников убийства старого доктора Фельда к бесславному концу: один за другим они становятся жертвами своих сделок с совестью. Писатель подчеркивает заслуженность возмездия, ибо «из миллионов песчинок трусости и малодушия вырастает гора вины». Такая постановка вопроса оказалась весьма актуальной, так как очень многие немцы были склонны отрицать за собою какую-либо вину за преступления гитлеровцев. После разгрома фашизма все — от подсудимых на Нюрнбергском процессе до не приметного лавочника из небольшого городка, — все превратились вдруг в «маленьких людей», выполнявших чужие приказы. Оказывается, что все они понятия-де не имели о том, что творили нацисты, и никогда им не сочувствовали, а только подчинялись их гнетущей силе. Беспощадная последовательность пьесы Вольфа пришлась поэтому многим не по вкусу.

Победа Советской Армии открыла Фридриху Вольфу путь на родину. В сентябре 1945 года писатель после долгого изгнания вернувшись в Берлин и со свойственной ему энергией встал в ряды строителей первого в истории Германии рабоче-крестьянского государства.

Страдания Мельпомены

Если поэзии было легче других видов литературы вести сражение с коричневой чумой, то драматургам пришлось труднее всего. В условиях строжайшей слежки и свирепого террора не могло быть и речи о каких-либо нелегальных театральных представлениях в Германии. Оторванные от своего зрителя и от исполнительских традиций немецкого театра, драматурги-эмигранты оказались в тяжелых условиях, но не сложили оружия и вписали ряд славных страниц в историю антифашистской литературы. И в литературе Сопротивления в Германии можно найти яркие образцы драматургии. Так, например, Вольфганг Беркле, автор диссертации — «Творчество немецких прозаиков-антифашистов в Германии 1933—1945 гг.», указывает на то, что даже в Бухенвальдском концлагере наряду со стихами и рассказами создавались драматические произведения малой формы.

Верность драматургическому жанру сохранил Гюнтер Вайзебори. Его произведения попали в число запрещенных книг, но самого

автора нацисты оставили на свободе. Время от времени он публиковал аполитичные романы, но продолжал писать и пьесы, пользуясь для них псевдонимами — Эберхард Фёрстер и Христиан Мунк. Под этими вымышленными именами Гюнтер Вайзенборн выпустил свою пьесу «Нойберша» (1935) — о судьбе известной немецкой актрисы Каролины Нойбер, сыгравшей немалую роль в XVIII веке в создании немецкого национального театра. Драматург замаскировал свою полемику с человеконенавистнической идеологией гитлеровцев уходом в историю; это дало ему возможность утверждать гуманные просветительские идеалы. Драма имела успех и выдержала только в Берлине свыше 250 представлений. Затем последовала также историческая пьеса «Добрые враги» (1937); противопоставляя в ней видных ученых Роберта Коха и Макса Петенкофера, автор отстаивает свободу личности и гуманное отношение к человеку.

В 1937 году Гюнтер Вайзенборн эмигрировал в США и некоторое время работал журналистом в Нью-Йорке, но в том же году вернулся в Германию и получил там должность заведующего литературной частью в Берлинском театре имени Шиллера. Тогда же писателю удалось установить связь с подпольщиками, с группой, вошедшей в историю под названием «Красная капелла». В период подпольной деятельности и затем в тюремном заключении Гюнтер Вайзенборн пишет драму «Вавилон» (издана в 1946 году) и делает наброски к своей известной пьесе «Подпольщики» (издана в 1945 году).

В творчестве писателей-эмигрантов драматургия была представлена довольно разнообразно. Небезынтересно отметить, что драматурги-экспрессионисты, начавшие с душераздирающих воплей, вели себя все тише и тише по мере усиления фашизма в Германии. Многие авторы яростных пацифистских пьес или растратили свой пыл, или не смогли постичь ту истину, что фашизм — это война. Так или иначе, но «драматургия крика» явно переходила в драму молчания. В обстановке острейшей политической борьбы безмолвствуют даже такие столпы экспрессионизма, как Газенклевер, Унру, Верфель. Последний, правда, выпустил в эмиграции пьесу «Якубовский и полковник» (1944), имевшую подзаголовок: «Комедия одной трагедии. Судьба двух эмигрантов». Антипатия автора к гитлеровцам, вторгшимся во Францию, отчетливо выражена в

этом произведении Верфеля, но оно вряд ли могло мобилизовать кого-нибудь на трудный путь антифашистской борьбы.

Более прогрессивной оказалась позиция Георга Кайзера. После скандала, вызванного постановкой его пьесы «Серебряное озеро» (1938), маститого драматурга изгнали из Прусской Академии искусств. Его материальное положение очень скоро стало бедственным, но он продолжал оставаться в Германии. Лишь узнав, что ему грозит арест, Георг Кайзер бежит в 1938 году в Голландию, а затем в Швейцарию. Несмотря на трудные условия жизни, он пишет весьма интенсивно («Садовник из Тулузы» (1938), «Розамунда Флорис» (1940), «Солдат Танака» (1940), «Наполеон в Новом Орлеане» (1941) и др.), но остерегается прямых нападок на фашистскую Германию, где остались его жена и дети. И все же в его лучшей пьесе периода эмиграции — «Солдат Танака» — и в остроумной комедии «Наполеон в Новом Орлеане» отчетливо ощущается осуждение фанатичного фюрера, его политического авантюризма и милитаристских, захватнических устремлений. Правда, в эти же годы (1940—1941) Георг Кайзер пишет две пьесы об ужасах фашистского террора — «Клавирер» и «Английский радиопередатчик», но они увидели свет лишь в 1948 году. Свою последнюю драму «Беглец» Георг Кайзер закончить не успел; он умер через два месяца после разгрома «III империи», так и не вернувшись на родину.

Боевую антифашистскую позицию сохранил Эрнст Толлер. Его пьеса о восстании матросов в Киле «Гасить котлы!» — талантливое и смелое обличение буржуазного кривосудия. Уже сам выбор темы — Ноябрьская революция 1918 года — навлек на автора ненависть нацистов и их пособников. Это, пожалуй, первая драма Эрнста Толлера, в которой он так широко использовал исторический, архивный материал и почти совсем отказался от элементов экспрессионизма. Да и последующие пьесы — «Американское чудо» (1931) и особенно «Слепая богиня» (1932)¹ явно носили антинацистский характер.

В «Слепой богине» драматург с большим мастерством показывает губительное воздействие расистской про-

¹ В русском переводе — «Дело об убийстве».

паганды на низменные инстинкты доверчивых обывателей. Героиня пьесы, оклеветанная и брошенная в тюрьму по обвинению в убийстве, все же выходит на свободу и становится на путь антифашистской борьбы. Не удивительно, что книги такого писателя запылали на костре мракобесов, а сам он лишь случайно избежал концлагеря: в конце февраля Эрнст Толлер выехал в Швейцарию и, узнав о поджоге рейхстага, уже не вернулся на родину.

Писатель-эмигрант обосновался в Англии, где успешно выступал публично и пользовался авторитетом у английской общественности как глашатай правды о гитлеровской Германии. Вскоре в Лондоне поставили «Слепую богиню», а в Манчестере — «Гасить котлы!». В Англии он написал свои последние пьесы: «Не надо больше мира!» (1936) и «Пастор Галль» (1939). Еще раньше, выступая в Югославии, в Дубровнике на конгрессе ПЕН-клуба, посвященном свободной немецкой литературе, Эрнст Толлер сказал: «Не надо обманываться, — голос духа, голос гуманности привлекает к себе внимание сильных мира сего лишь тогда, когда его можно использовать в качестве фасада для их политических целей».

Этот тезис получил заметное выражение в его последних произведениях. Действие пьесы-памфлета «Не надо больше мира!» происходит в вымышленной стране Дункенштейн, в которой не трудно узнать фашистское государство. Перед зрителем возникает гротескная ситуация: в течение одного дня обманутая толпа с неизменным воодушевлением выступает и за мир и за войну. Гражданин Дуикенштейна — всего лишь жалкие марионетки в руках диктатора Каина и банкира Лобана. Они готовы бездумно идти за любым громким лозунгом и верить пустым обещаниям. Пьеса «Не надо больше мира!» была с успехом поставлена в июне 1936 года в Лондоне, а затем в шести театрах США, в том числе и в Нью-Йорке.

События в Испании политически активизировали Эрнста Толлера. Он приехал в Мадрид, участвовал в ряде митингов, собирал средства для голодающих крестьян Испании. Страстно желая успеха республиканцам, он все же не принимает более активного участия в испанских событиях. Незадолго до ухода интернациональных бригад из Испании Эрнст Толлер закончил своего «Пастора Галля». Эта драма занимает важное место в творчестве Толлера. Она вышла в английском

переводе и неоднократно исполнялась в театрах Англии и Америки.

Центральный персонаж пьесы — протестантский священник пастор Галль — брошен нацистами в концлагерь за «опасные» проповеди. Начальник концлагеря — гестаповец Герте — стремится всяческими унижениями вынудить у Христины, дочери пастора, согласие на брак с ним. Христина презирает Герте, но готова пожертвовать собой, если это спасет ее отца. Ситуация усложняется, когда в дом неожиданно является сам пастор: ему удалось бежать. В концлагере пастора приговорили к палочной экзекуции; он обрадовался возможности показать мощь своего духа. Однако затем его охватил безотчетный страх. Именно страх, а не что иное, толкнул Галля на побег. Пастору помог юный солдат лагерной охраны, показавший ему ход в проволочном ограждении. Он поступил так, хотя знал, что за это полагается расстрел. Пастор Галль потрясен геронзмом юноши. Он обретает решимость бороться с фашистскими бестиями до конца и вместе с женой, дочерью и своим закадычным другом, генералом в отставке, отправляется к вечерней службе в свою церковь, чтобы выступить перед прихожанами.

Благородство и высокий гуманизм пастора Галля, генерала Гротейна, Христины глубоко импонировали зрителям. Сцены в концлагере, проникнутые пафосом разоблачения, имели большое пропагандистское значение, так как во многих кругах Англии и США рассказы о зверствах гитлеровцев часто считали преувеличением.

Вместе с тем бросаются в глаза и явные просчеты драматурга. Лишенный ясного представления о социальной природе фашизма, Эрих Толлер вынужден ограничиваться в своих обличениях общими местами, расплывчатыми аллегориями. Естественно, что и герой пьесы в силу своего мировоззрения не может пойти дальше таких обвинений, как «анархист», «погубитель», «враг человечества». Нельзя признать удачным и то, что антифашистское Сопrotивление представлено по существу только фигурой священника. Разумеется, среди служителей церкви были и такие, которые мужественно вели борьбу с гитлеровцами, не страшась расправы и даже казни, но все-таки их было немного, и не они шли в отряды маки или в подполье. Социальная среда, питавшая движение Сопrotивления, оказалась вне поля зрения

драматурга, он искусственно сузил ее (пастор плюс генерал в отставке), хотя перед глазами у него был пример широкого Народного фронта в Испании. Видимо, поэтому в драме «Пастор Галль» отсутствуют перспектива и жизнеутверждение, свойственные многим боевым антифашистским произведениям.

А. В. Луначарский назвал юного Толлера «большим скорбником». Это очень метко сказано и сохраняет силу также для последней пьесы Толлера. И хотя он писал своего «Пастора Галля» не в условиях подполья и не в концлагере, однако скорбные мотивы наполняют всю пьесу (особенно в первой редакции). Непонимание законов исторического развития привело Эрнста Толлера к переоценке временных успехов фашизма. Это трагически сказалось и на личной судьбе драматурга: когда очередная волна пессимизма захлестнула «большого скорбника», он добровольно ушел из жизни в мае 1939 года в одном из отелей Нью-Йорка.

Драматургия Сопротивления, разумеется, не исчерпывается в этот период вышеназванными авторами и произведениями. К драматической форме охотно прибегали и поэты, и прозаики. Нет возможности дать здесь хотя бы приблизительный перечень драматургических произведений, написанных в годы эмиграции. И только для того чтобы подчеркнуть богатство и разнообразие антифашистской драматургии, ее боевой характер, укажем на пропагандистскую пьесу Стефана Гейма «Вчера — Сегодня — Завтра» и на его драму «Казнь», премьера которой состоялась в 1935 году в Чикаго; на пьесы Густава фон Вангенгейма «Приговор» и «Нарушитель мира», «Герои в подвале» и др.; на историческую пьесу «Наполеон в Яффе» Арнольда Цвейга; на драмы Фердинанда Брукнера и Бодо Узе, о которых говорилось выше, на пьесы Иоганнеса Вюстена, писавшего под псевдонимом Петер Никль, и многих других авторов. К этому следует добавить одноактные пьесы Эриха Вайнерта, радиопьесы Анны Зегерс, Карла Шнога, Рудольфа Леонгарда и других. Произведения эти, весьма разные по глубине, идейной зрелости и художественному уровню, словно ручейки, вливались в русло антифашистской драматургии. Их объединяла верность высоким гуманным идеалам и ненависть к кровавой клике, попиравшей почти всю Европу.

ЗВОНКИЙ ГОЛОС ПОЭЗИИ

В трудных условиях эмиграции и подполья поэтическим жанрам развиваться было проще, чем каким-либо другим. В поэзии этих лет преобладают малые формы; произведения такого объема, как «Германия» Бехера или «Поэма о человеке» Курта Бартеля (Куба), были единичными явлениями. Крупнейшими фигурами в поэтическом лагере были *Бехер, Вайнерт* и *Брехт*. Они по существу возглавляли авангард антифашистской поэзии. Их высокое мастерство, зрелый оптимизм и боевая оперативность оказали благотворное влияние на многих собратьев по перу. В их стихах нашли наиболее четкое и художественное выражение основные темы антифашистской поэзии. Это прежде всего разоблачение социальной демагогии гитлеровцев, раскрытие сущности фашистского «нового порядка» и новоявленных «сверхчеловеков». Фашистскому отребью поэты противопоставляли подлинных героев нации, а расизму и шовинистическому чванству — демократическое понимание любви к

родние, высокогуманистическое чувство национальной гордости. Какими жалкими выглядели уродцы «тысячелетнего рейха» по сравнению с «Человеком, который молчал» Бехера, «Соратниками» Вайнерта и «Борцами, заключенными в концлагерях» Брехта!

В стихах Бехера, Вайнерта и Брехта отчетливо проявилась поэтическая конденсация их национального сознания, опирающегося на принципы партийности и воинствующего гуманизма. Пафос национальной ответственности звучал в их поэзии как самая резкая антитеза националистической, шовинистической диктатуре, порабо-тившей немецкий народ. Этот пафос получил яркое выражение в таких стихах, как «Я — немец», «Слезы отечества» Бехера, «Другу-подпольщику», «Эсэсовцы наводят порядок», «Письмо на фронт», «Я отвратить лицо не смею» — Вайнерта, «Германия», «Задолго до», «Немецким солдатам на Восточном фронте» — Брехта.

В высшей степени характерно и то, что в них акцентируется (в отличие от стихотворений многих буржуазных лириков) мысль о том, что немецкий народ терпит свои бедствия не по воле слепого провидения, что жертвы, принесенные в концлагерях и на поле брани, поглотил не какой-то неведомый рок. Нет, виновники бедствий имеют вполне конкретное обличье, убийцы не лишены имен, у палачей есть точный адрес. Скорбя вместе с героями стихотворения о миллионах погибших, Брехт писал:

Их не ищи; им больше не подняться!
Но, женщина, рок в этом не вини.
У темных сил, что над страной глумятся,
Есть имя, адрес и лицо — взгляни!

(Перевод В. Хорват)

И сама немецкая нация и ее трудная судьба воспринимаются Бехером, Вайнертом, Брехтом как конкретно-историческое понятие с присущим ему диалектическим развитием. Каждый честный немец должен ощутить себя хозяином собственной судьбы и постичь свою моральную ответственность перед народами других стран, перед человечеством.

Такая постановка вопроса логично приводила к осознанию того, что спасти немецкую нацию может лишь бескомпромиссная борьба с теми, кто вопреки исторической закономерности преступно захватил власть над не-

мецким народом и направил все свои усилия на порабощение народов других стран. Так в поэзии Бехера, Вайнерта, Брехта национальное сознание смыкается с интернационализмом. Лирические герои их стихов — это истинные патриоты, беззаветно любящие свое отечество и тоскующие по нем. Гордясь тем великим, что дал всему человечеству немецкий народ, они в то же время смертельно ненавидят гнусную нацистскую клику, ее грязные и кровавые дела. Восхваляя великих гуманистов, мужественных антифашистов, поэты не ограничиваются рамками Германии, а славят выдающихся людей и борцов других наций (Горького, Маяковского, Роллана, Барбюса, Димитрова, Войкова и др.) и особенно вождей мирового пролетариата — Маркса и Ленина.

Поэзия Бехера, Вайнерта, Брехта была действительно социалистической по содержанию и глубоко национальной по форме. Ей присущ активно наступательный характер; стихи этих поэтов проникали в фашистскую Германию, выступая, по образному выражению Вайнерта, в роли партизан, заброшенных в тыл противника. Гитлеровцы сражались с этими «партизанскими отрядами» силой оружия, силой принуждения; они не могли противопоставить ярким стихам-партизанам ничего другого.

Антифашистская поэзия достигла в период 1933—1945 годов своего расцвета. В разнородный, но творчески крепкий лагерь поэтов-эмигрантов входили также — Эрих Арендт, Клара Блюм, Альфред Вольфенштейн, Макс Герман-Нейсе, Альфред Керр, Берта Ласк, Ласкер-Шюлер, Пауль Мейер, Вальтер Меринг, Альфред Момберт, Пауль Цех, Макс Циммеринг, Гедда Циннер и другие. У значительной части поэтов, составлявших многоликую когорту изгнанников, очень различных по творческой манере и степени таланта, отчетливо и страстно звучит призыв к самоотверженной борьбе против фашистской бестии. Многие из них отходят от описательной поэзии и придают своим стихам наступательный характер.

Тема потерянного отечества воплощена в стихотворении Пауля Мейера «Есть старое слово...» (1942). Гитлеровские бандиты ограбили немецкий народ, они отняли у него самое дорогое — его отечество. Но поэт, заброшенный в своих скитаниях в далекую Мексику, полон не

только скорби, но и уверенности в том, что подвиг народа спасет опозоренное отечество. Скоро Германия вновь станет родиной для своих лучших сыновей и дочерей.

Сборник лирических стихотворений Пауля Мейера — «Изгнание», вышедший в октябре 1944 года в Мексике, стал значительным явлением в немецкой поэзии периода эмиграции. Эгон Эрвин Киш выразил свое восхищение этим сборником в следующих словах: «Я вслушиваюсь в звуки реквиема, я повторяю слова молитвы, которую поэт читает со дня начала войны. Я присоединяю свой голос к хоралу об истерзанных городах и деревьях Испании, Голландии, Богемии, Польши. Я вновь переживаю гибель людей: борцов, детей, евреев. Я ощущаю угасание немецкого духа, слышу предсмертный крик культуры. Столь велика шкала чувств, которые охватывает симфония стихов Пауля Мейера!»

Отважные подпольщики, беззаветно сражающиеся с фашистской бестией, — вот кем должен гордиться немецкий народ, вот кто спасет его честь, — таково содержание стихотворения Альфреда Керра «Подпольщики в Германии», вошедшего в его сборник «Мелодии» (1938), опубликованный в Париже. Сам автор, широко известный, главным образом, как театральный критик, никогда не был близок к коммунистам, но сразу же занял непримиримую позицию к гитлеровцам. Как большинство буржуазных интеллигентов, Альфред Керр (псевдоним, настоящая фамилия — Альфред Кемпнер) не понимал социальной природы фашизма, что ясно видно из его памфлета «Диктатура дворника», изданного в 1934 году в Брюсселе. Альфред Керр эмигрировал в 1933 году в Швейцарию, затем во Францию и, наконец, обосновался в Англии. Его стихотворный сборник «Мелодии» показывает, что, вопреки своим прежним политическим симпатиям, он искренне презирает ту подавляющую часть немецкой интеллигенции, которая проповедовала политическое невмешательство и тем самым попустительствовала Гитлеру и его клике (см. стихотворение «Прочие» и др.). С «Прочими» Альфреда Керра перекликается гневная сатира «Гуманист» Гедды Циниер. В «Гуманисте» поэтесса, о которой подробно говорилось выше, показывает читателю мерзкого трусливого политика, равнодушного к судьбе Эриста Тельмана, Эриха Мюсама, Карла

Осецкого и десятков тысяч других борцов; он дрожит лишь за собственную шкуру, но прикрывается фразами о гуманизме:

С высот гуманизма решил ты давно,
что варварство — пытки и казни!
Но что-либо сделать тебе не дано:
ты полон гуманной боязни,
чтоб банда фашистов, наотмашь рубя,
задежь не могла гуманиста, тебя!

(Перевод С. Болотина)

Тема борьбы против объединенных сил мирового фашизма в Испании заняла важное место в поэтическом творчестве Эриха Арендта. Доброволец 11-й интернациональной бригады, он запечатлел в своих стихотворениях — «Пример», «Товарищ», «Кровь детей» и других — беззаветный героизм защитников Мадрида, защитников всего человечества. Даже поражение республиканцев не сломило боевого духа поэта. В аллегорическом стихотворении «Альбатрос», написанном Эрихом Арендтом в 1941 году в одном из городков Колумбии, звучит пафос революционной борьбы. Альбатрос гордо реет над просторами океана, не страшась вспышек молний и громаханий гроз. Он верный друг скитальца-эмигранта; его мятежный клич вселяет бодрость, придает людям новые силы. Пусть на время утих гул сраженья, он знает: новая битва не за горами. И к этой битве, в которой будет уничтожен враг, призывает своим криком отважная птица:

Годы шли. И только в сновиденье
Изредка мелькнет его полет.
Но когда сгибаются колени
Оттого, что непосилен гнет,—
Гневный зов я слышу в озаренье:
Это клочет сквозь удары гроз
Надо мной, как встарь, мой альбатрос.

(Перевод И. Сельвинского)

Предчувствие грозы, уверенность в горжестве правого дела, гордая символика дают нам все основания отнести эту песню Эриха Арендта к циклу славных песен о Буревестнике.

Понятие антифашистской поэзии, разумеется, не исчерпывалось поэзией антифашистов-эмигрантов; внутри

«III империи» и в оккупированных ею странах в подполье, в тюрьмах, в концлагерях было создано немало ярких стихотворений. К ним следует добавить и так называемую «литературу из ящиков письменного стола». Этим термином принято называть те антифашистские произведения, которые были написаны в годы гитлеровского режима и тайно хранились в ожидании свободы, в ожидании возможности их опубликовать. К этому особому жанру антифашистской литературы относятся стихи многих оппозиционных поэтов в гитлеровской Германии. Антифашистские настроения в их стихах бесспорны, хотя очень часто они завуалированы усложненной формой. Произведениям этих поэтов присуща одна общая черта: протест их пассивен и расплывчат, обличения лишены конкретности и перспективы, туманны и порой неясны.

В стихах, созданных представителями «литературы из ящиков письменного стола», тщетно искать пафоса борьбы. Авторы их, оторванные от бойцов антифашистского авангарда, как правило, были склонны переоценивать силу фашизма, не понимали его социальных основ и поэтому ограничивались лишь общими противопоставлениями «добра» и «зла». Даже их лучшие стихотворения страдают абстрактностью, смутной символикой и некоторой поверхностностью. Видный лирический поэт Оскар Лёрке, бывший до фашистского переворота секретарем секции литературы Прусской Академии искусств, в своем программном «Завещании» писал:

Пропитанная кровью власть,
Как холм крота, должна упасть.
Для слова, чей не меркнет свет,
Ни времени, ни смерти нет.

(Перевод М. Павловой)

Мы видим тут совсем иную образность, чем в стихах поэтов-коммунистов: здесь слово светлое, абстрактное, вне времени и пространства, там слово множит ряды бойцов; здесь холм крота — там альбатрос; здесь ожидание, что преступная власть рухнет под тяжестью собственных злодеяний, — там уверенность, что она будет свергнута солдатами свободы. Идейные просчеты влекут за собой просчеты художественные. Искренний протест поэтов этой группы был идейно и художественно более бедным,

чем протест, выраженный в стихах многих поэтов-эмигрантов.

Поэзия, созданная в боевой атмосфере подполья, в бараках концлагерей, в тюремных одиночках, отражала активное сопротивление фашизму. И здесь мы встречаем поэтов, различных по возрасту, различных по идейным и художественным особенностям своего творчества. Однако, каковы бы ни были эти различия, перед нами поэзия бойцов, она мужественна, полна жизнеутверждения; от нее веет духом борьбы. Именно в борьбе вызревало творчество одного из замечательных современных поэтов — *Стефана Хермлина*. Подобно многим собратьям по перу, юный Хермлин сумел рано преодолеть узость взглядов, господствовавших в семье отца, типично «немецкой» интеллигентской семье. В 1931 году, в дни обострившейся политической борьбы, юноша вступил в ряды комсомола. Когда гитлеровцы захватили власть в стране, Стефан Хермлин сохранил верность светлым идеалам и продолжал борьбу в условиях подполья.

В 1936 году он оказался вынужденным эмигрировать. Австрия, Египет, Палестина, Англия, Испания — вот отдельные вехи его пути. В Испанию Стефан Хермлин прибыл в 1938 году, однако, как и Эрнст Толлер, в армию не вступил и непосредственно в боях не участвовал. Он работал в Комитете помощи испанским детям, выполняя различные задания. Летом 1939 года поэт прибыл во Францию; здесь его застала вторая мировая война. Вместо концлагеря Стефана Хермлина отправили в особые вспомогательные части, выполнявшие в основном полевые фортификационные работы. Личный состав этих частей на четыре пятых состоял из австрийских и немецких эмигрантов.

Когда французское правительство капитулировало, поэт ушел в маки и активно участвовал в движении Сопротивления. В эти годы он знакомится с выдающимися французскими поэтами-коммунистами Арагоном и Элюаром. Их влияние благотворно сказывается на литературных опытах юного поэта. В канун рождества 1944 года в Цюрихе выходит первая книга его баллад, многие из которых впоследствии завоевали себе признание не только в освобожденной Германии, но и за ее пределами.

В цикле баллад («Большие города») поэт воссоздает

душиную и гнетущую атмосферу родных немецких городов, попавших под иго фашистской тирании. Человек, потеряв в огромных домах-казематах, он бесправен и одинок. Варварский террор принуждает людей к унижительному молчанию, наполняет их сердца ядовитой горечью («Баллада о еще большем одиночестве», «Баллада о королеве горечи», «Баллада о стране невысказанных слов»). Миниорная тональность пронизывает эти и некоторые другие баллады; им бесспорно присущи черты пессимизма. Однако тесный контакт с французскими друзьями, участие в движении Сопротивления помогают поэту найти и другое звучание для своих баллад. В «Балладе о преодолении одиночества в больших городах» Стефан Хермлин намечает пути, которые помогут человеку преодолеть свое одиночество и приведут его в светлое будущее.

Военные успехи Советской Армии укрепляют оптимизм поэта; в дни битвы на Волге он пишет «Балладу о защитниках городов» и «Манифест к штурмующим города». Обращаясь в «Манифесте» к соотечественникам — немецким солдатам, поэт обретает уверенность трибуна и стремится открыть глаза сотням тысяч обманутых, обреченных на гибель солдат. Его боевая позиция выражена тут в емкой и органичной форме. «Баллада всем добрым людям, чтоб петь ее на площадях» (апрель 1945 года) — гневный отклик на последнюю уловку гитлеровских сатрапов, пытавшихся любой ценой хоть немного отсрочить день возмездия. Поэт призывает народ покончить с «Вервольфом» — фашистским оборотнем, какое бы обличие он ни принимал:

Припомни все его дела!
Бери злодея в оборот!
«Катюша» песню завела,
Чтоб ты не плакал, мой народ!
В грядущий день раскрыта дверь!
С любовью ненависть сомкни
И полной мерою отмерь!
Вервольфу голову сверни!

(Перевод Л. Гинзбурга)

Здесь, разумеется, дело не только в том, что мажорный призыв к борьбе сменил миниорность горького одиночества. Важно, что в мировоззрении молодого поэта произошли существенные изменения, которые обусловили его уверенность в победе над фашизмом и помогли по-

новому сказать об этом своему народу. О стремлении к новой форме, о мучительных поисках новых слов поэт поведал нам в «Балладе о старых и новых словах». Перенасыщенность символикой уступает в ней место точным, ясным, остро отточенным словам. Самокритично оценивая свое творчество, Стефан Херmlin приходит к выводу, что поколение, узнавшее ужасы Майданека и трагедию Орадура, не может удовлетвориться старыми словами. Поиски новых слов, новой формы ставятся им на повестку дня. И все же его последующие стихи и поэмы показывают, как нелегко развивался этот художественный процесс в его творчестве.

Если поэтическая деятельность Стефана Хермлина только начиналась в те трудные годы, то *Рудольф Леонгард* вошел в литературу антифашистского подполья как ветеран, писательский стаж которого исчислялся уже десятками лет. На заре своей деятельности Рудольф Леонгард, как и Фридрих Вольф, примыкал к левым экспрессионистам. В 1927 году Рудольф Леонгард переезжает, по приглашению Вальтера Газенклевера, в Париж и остается там жить и работать. Он оказывает в дальнейшем огромную помощь писателям, эмигрировавшим из фашистского рейха.

В 1938 году поэт был избран председателем Союза немецких писателей. Большую организационную работу Рудольф Леонгард сочетает с творческой. В 1936 году в гитлеровской Германии появился «безобидный» томик стихов в обложке универсальной библиотеки — «Reclam» за номером 7248. Это был сборник антифашистских стихотворений Рудольфа Леонгарда, контрабандой завезенный в Германию.

Очевидец славной борьбы испанского народа, Рудольф Леонгард пишет стихи, очерки и рассказы, объединенные затем в сборники «Испанские стихи и дневники» (1938) и «Смерть Дон Кихота» (1951). Первому сборнику поэт предпослал в качестве эпиграфа изречение Гойи: «Я видел это». Сонет «Испания», открывающий сборник, ясно показывает, что поэт окончательно преодолел пацифизм в своем мировоззрении. Уверенность в том, что светлое будущее человечества может быть завоевано только в упорной и беспощадной борьбе с врагами мира и свободы, становится отныне лейтмотивом в творчестве Рудольфа Леонгарда.

На поле битвы в Испании сражались не только испанцы против испанцев, но и немцы против немцев. Бойцы батальонов имени Эрнста Тельмана, имени Эдгара Андре, имени Джона Шера и других батальонов сражались против наемников-интервентов из легиона «Кондор», присланных палачом немецкого народа. Тема двух Германний получила свое яркое выражение в таких стихах, как «Мадрид», «Не называйте немцев вы врагами», «Батальон имени Эдгара Андре» и др. Гневно обрушивается поэт на «героев» пресловутой политики невмешательства, позволившей итало-германским интервентам задушить молодую Испанскую республику. Едким сарказмом полны такие стихотворения, как «Лондонская баллада», «Пусть знает весь мир!», «Новая немецкая народная песня о крейсере «Лейпциг».

В Париже Рудольф Леонгард принимает активное участие в радиопередачах для Германии. Шум и треск нацистской пропаганды заглушали страстные речи воинствующего гуманиста, предостерегавшего немецкий народ от угрозы новой войны. Когда война стала фактом, пятидесятилетний писатель оказался за колючей проволокой концлагеря Верне, сооруженной французским правительством по немецким образцам. Здесь в одном из барачков «для политзаключенных» поэт, примостившись на верхних нарах, писал свою «Лагерную хронику». Он не знал, что будет с ним завтра, но он писал. Он не знал, удастся ли переправить на волю написанное, будет ли оно когда-нибудь опубликовано, но он писал. От имени всех своих товарищей — немцев и испанцев, болгар и поляков, австрийцев и итальянцев, сидевших с ним в этом мрачном, затхлом, зловещем бараке, — он писал:

Христос в заоблачном краю
Не спросит, что творится с нами.
Загружен он в своем раю
Потусторонними делами.
Нас лорд британский не спасет,
Не защитит нью-йоркский мистер,
Навряд ли речь произнесет
О нашей участи министр.
И все же, скручены бедой,
В тюремных норах затемненных,
Мы вместе с вами в смертный бой
Идем в незыблемых колоннах.
И живы наши имена
В душе рабочего движенья,

Которым будет решена
Судьба великого сраженья.

(Перевод Л. Гинзбурга)

Когда гитлеровцы вторглись во Францию, над Рудольфом Леонгардом и его товарищами нависла угроза страшной расправы. Помочь мог только побег. И узник концлагеря оказался в трюме парохода, который вот-вот должен отплыть. Однако агенты сыскной полиции обнаружили беглеца; отплытие в свободу не состоялось. Снова лагерь Верне, а затем тюрьма Кастр — сборный пункт антифашистов, подлежащих выдаче гестапо. Отважный поэт и его товарищи совершают новый побег. На этот раз побег удался. В течение четырех лет поэт нелегально по фальшивым документам жил в Марселе, вплоть до освобождения Франции.

В тесном контакте с французскими партизанами Рудольф Леонгард проводит разъяснительную работу среди немецких солдат. Когда в 1944 году появился нелегальный томик стихов «Германия должна жить!», лишь очень немногие знали, что под псевдонимом Роберт Ланцер скрывался Рудольф Леонгард. Небольшая типографская пометка: «Отпечатано в августе в Провансе во время нацистской оккупации» — красноречиво говорила об активности французского движения Сопротивления. Заголовки сборника созвучны лозунгу Национального комитета «Свободная Германия»: «Германия должна жить, поэтому Гитлер должен пасть!»

«Эти стихи написаны немцем, который сам был солдатом. Они родились из любви к Германии, из тревоги за будущее Германии, из надежды и веры в Германию» — так писал поэт в своем предисловии. Все стихи пронизывает беспокойство за судьбу простых немцев, бессмысленно гибнущих лишь для того, чтобы продлить господство кучки обреченных. У крестьянина было четыре сына, и когда первый погиб в Сербии, то отец гордился его смертью и дал объявление в газету. Он гордился и смертью второго сына, павшего в песках Ливии. Но после гибели третьего сына, казненного бельгийскими партизанами, старика охватила глубокая скорбь. А когда его последний сын, летчик, был сбит под Кременчугом, то не гордость и не скорбь, а ярость охватила отца, и он уже не в газете, а на старой стене начертил гневные сло-

ва: «За что? За кого?» Таково содержание стихотворения «Объявление о смерти», которым не случайно открывается этот сборник.

В двух стихотворениях с одинаковым названием «Восточный фронт» Рудольф Леонгард показывает, как славные победы Советской Армии резко изменили военную ситуацию. Сохрани свою жизнь, дезертируй! — советует поэт слабому («Военные преступники», «Франция» и др.); поверни оружие против истинного врага! — призывает он сильного («Западный фронт», «Германия», «Твой товарищ» и др.).

Любовь наша, жизнь наша — родня,
все, чем ты в мире богат,
самой историей отданы
в руки твои, солдат!

(Перевод Л. Гинзбурга)

Поэт призывает солдат отрешиться от страха перед начальством и неизвестностью, вырваться из пут ложных представлений о воинском долге и воинской чести и сделать решающий шаг от тупой покорности, от недовольства к сопротивлению.

Если Стефан Херmlin, Рудольф Леонгард и некоторые другие немецкие антифашисты сражались в подполье оккупированной Франции, то многие их собратья по духу и по перу вели самоотверженную и неравную борьбу с фашизмом в самой Германии, не складывая оружия ни в лагерях уничтожения, ни даже в камерах смертников.

Талантливому сатирику Карлу Шногу удалось вначале скрыться от гестаповцев и эмигрировать в Швейцарию. Однако, как уже было показано на многих примерах, швейцарское правительство, заискивая перед гитлеровской Германией, запрещало неудобным писателям заниматься литературной деятельностью и преследовало их за антифашистские выступления вплоть до суда и тюрьмы. И после того как Карл Шног, не помышлявший о прекращении борьбы, опубликовал в 1938 году злое антифашистское стихотворение, поэту было предписано в 24 часа покинуть пределы Швейцарии. Год ему удалось прожить в Люксембурге, но когда гитлеровцы вторглись в Люксембург, Карл Шног скрыться не успел. Вместе с группой беженцев он был задержан, опознан и брошен в

Дахау. Из этого лагеря смерти он летом 1941 года попал в другой, пожалуй еще более страшный,— в Бухенвальд. Случилось маловероятное: поэт вышел живым из нацистского ада, он вынес годы мучений, надругательств, голода и побоев. Падение фашистской Германии позволило ему обрести желанную свободу:

Я столько узнал жесточайших обид,
Я был унижен, оплеван, избит,
Замучен, загнан, затравлен.
Лишь описав свершенное там,
Лишь рассказав то, что видел я сам,
Быть может, я смою с души этот срам,
От грязи буду избавлен.

(Перевод В. Левика)

Эти строки написаны поэтом в апреле 1945 года, в день освобождения из Бухенвальда. И действительно, в стихах последующих сборников — «Каждому по заслугам» и «Современные стихи — современная история» Карл Шног честно дает показания о зверствах врагов Германии. Его стихи — не бесстрастное выступление случайного свидетеля, это гневные обличения подлинного патриота. Одно из стихотворений так и озаглавлено: «Показание». Ужасная картина разиужданиого еврейского погрома встает перед читателем во всем своем омерзении. А ведь этот погром, отмечает поэт, лишь звено в цепи чудовищных злодеяний расистов. В таких стихотворениях, как «Путь в Бухенвальд» (1941) и «Докучливые мертвецы» (1942), Карл Шног ясно показывает, что антисемитизм и массовое истребление «недочеловеков» является неотъемлемой частью фашистской программы.

В других стихотворениях, также написанных за колючей проволокой, — «Избавились» (1940), «Они не вправе?» (1942) — поэт утверждает, что жестокий террор проводился гитлеровцами и против «сто процентных арийцев», если они выступали как политические противники фашизма. Расправа вершилась не только над узниками, но и над их близкими, которые в фашистском рейхе «пропадают без вести», погибают от «плохого здоровья» и т. п. Видавшие виды камии старой каменоломни не в силах созерцать отвратительные надругательства над заключенными и поднимают свой гневный голос («Каменоломня», 1944). Но если камии вопиют, то люди

умеют молчать, когда нужно. И стихотворение «Узник» (1943), имеющее много общего с бехеровским «Человек, который молчал», по праву входит в ряды стихов, являющихся поэтическим памятником безымянным героям концлагерей.

Убить человека нетрудно, но победить идею фашизм не в силах. Это обстоятельство вносит оптимистическое звучание во многие стихи («Путь в Бухенвальд», «Каменноломня», «Каждому по заслугам» (1943) и др.). Стойкость соратников, неиссякаемая вера в победу правого дела дают подпольщикам новые силы для борьбы. Идея стихотворения «Видение» (1942) перекликается с основной идеей романа Вилли Бределя «Испытание». Истерзанный, измученный, бледный, как страшное видение,— таким вернулся в свою семью, отбыв срок, один из заключенных. Но для борца возвращение домой не означает ни отдыха, ни покоя; возвращение на свободу — это начало нового этапа борьбы, борьбы до полной победы. Карл Шног стойко переносил долгие годы заключения; разгром ненавистой клики принес ему и героям его стихов долгожданную свободу.

И *Гансу Лорберу* посчастливилось уцелеть в тюремных застенках. В течение 12 лет — в тюрьме и на свободе — он продолжал писать стихи, которые увидели свет лишь в освобожденной Германии. Большинство из них опубликовано в сборнике «Арфа тюремной решетки» (1948); некоторые стихи поэт включил в другие послевоенные сборники — «Песня дня» (1948) и «Человек поет на всех дорогах» (1950).

Переплетающиеся прутья тюремной решетки, проржавевшей от слез,— вот та арфа, под которую Ганс Лорбер слагает свои песни. Мажорная тональность сменяется минорной, а грусть в свою очередь светлеет и переходит в радостную уверенность в победе. В сборниках Ганса Лорбера немало «пейзажных» стихотворений. Однако это не бегство на лоно природы. Поэт воспевает свободу и радость, царящие пока только в природе («Странствования», «Ночь», «Осенняя песня», «Все ближе» и многие другие). Образ ликующей весны, весны человечества, раскрывается перед нами в стихах: «Весна», «Весеннее утро», «Ранняя весна». Поэтическая аллегория особенно подчеркнута в стихотворении «Умиравший лес». Хотя деревья и гибнут под топором — одно за другим, но ста-

рый лес устоит и дождется солнечного дня, когда наконец кончится этот ужас.

Ни тюрьма, ни принудительный труд под надзором гестаповцев не сломили боевого духа стойкого поэта. Стихотворение «Товарищу» (1941) он заканчивает следующим четверостишием:

Мы постигаем: жертвы не напрасны,
И голос правды не убить свинцом!
Вот жизни смысл, высокий и прекрасный:
Быть истины и разума борцом.

(Перевод Н. Вержейской)

Той же идеей проникнуты стихотворения «Кредо», «Автопортрет». В большом стихотворении «Моя Германия» поэт глубоко и серьезно ставит проблему вины немецкого народа и призывает его искупить вину решительными действиями, пока не поздно. Стихи снабжены весьма интересной пометкой: «Написано 15—16 апреля 1945 года, в дни, когда канонада слышалась все сильнее и сильнее, а бомбардировщики и истребители держали город в своих когтях, когда стали рваться первые снаряды и когда распустились и расцвели деревья». Так поэт дожид до той весны, о которой мечтал в своих стихах. И хотя тюремная муза Ганса Лорбера в большинстве случаев не достигала той художественной силы, которой были проникнуты стихи его славных соратников, его творчество занимает видное место в истории современной немецкой поэзии как правдивое свидетельство борьбы и сопротивления.

Смрад коричневой кухни

Фасад «III империи» блистал благополучием. На улицах царило оживление, театры и кино сверкали нестремными рекламами, витрины магазинов были соблазнительны, как всегда. Газетчики бойко выкрикивали заголовки унифицированных газет; репродукторы надрывались от маршей и высокопарных восхвалений «нового порядка». Общественность западных стран заверялась «на высшем уровне», что европейской культуре больше не угрожает «коммунистическая опасность», что «тысячелетний рейх», словно мощный вал, защищает всех от крамольного большевизма. «Железный занавес» фашизма отгородил всю страну от цивилизованного мира, который довольно долго не мог понять, что же именно происходит в Германии.

А происходили поистине чудовищные вещи. Отряды СА вершили расправу со всеми неугодными. Вечером, глубокой ночью, а иногда при свете дня штурмовики подкатывали на машинах к заранее намеченным домам, производили аресты, громили и грабили квартиры. А если ока-

зывалось, что жертва успела скрыться, то избивали родственников или брали заложников, стремясь угрозами и побоями выведать местонахождение беглеца. Иногда группы штурмовиков оцепляли целый квартал, проверяли документы, бесцеремонно обыскивали всех подряд. Захваченных увозили в застенки, которые в одном Берлине насчитывались десятками. Наибольший ужас внушали печальной известности «Колумбия-хауз», «Дом Хорста Весселя» (бывший «Дом Карла Либкнехта») и «Стеклянная шкатулка» на Принцен-аллее.

Однако, кроме этих жутких мест заточения, стяжавших себе зловещую репутацию, имелись в изобилии подвалы, где вершились такие же зверские расправы. Каждый крупный отряд СА определял себе свой «штамлокаль» — пивную или небольшой кабачок, — где штурмовики намечали очередные «мероприятия», отдыхали за кружкой пива или «подогревали» себя вином и водкой. В подвалах подобных заведений томились их жертвы, которых бандиты истязали, стараясь превзойти друг друга в садизме и жестокости.

Передавая общую атмосферу, Карл Грюнберг в своей первой корреспонденции, отправленной в Копенгаген, писал: «Страх пополз по Берлину. Ежедневно сотни людей выводили под конвоем из квартир или они исчезали при таинственных обстоятельствах — многие бесследно. Иногда, спустя несколько дней или недель, близкие получали только запамянные гробы под охраной агентов гестапо. Официальная причина смерти — почечный или легочный тромбоз. Кое-кто спустя более или менее продолжительное время выходил «на свободу» — бледные, растерянные, постаревшие. Жестокие муки и угрозы, которыми их напугивали, заставляли их держать язык за зубами».

Официальная литература фашистского рейха в определенной мере отражала общее положение в стране. И тут внешне все обстояло благополучно. Одна за другой выходили новые книги в красивых суперобложках, писателям присуждались национальные премии, в театрах ставились свеженспекенные премьеры и т. п. Старались не вспоминать, что сожжены и «объявлены вне закона» книги 150 писателей, составляющие 12 400 наименований.

Кресла, освободившиеся после «чистки» Прусской

Академики были вновь заняты; в них с важным видом восседали скороспелые знаменитости, возведенные в ранг академиков гитлеровским министром Рустом, ведавшим в Пруссии вопросами просвещения, религии и культуры. Но все это, как уже говорилось, был лишь фасад. За ним зияли убожество, косноязычие, откровенное приспособленчество и остервенелый антигуманизм. Художественная литература подменялась, как правило, эрзацами или явной халтурой.

Истинное положение дел было весьма неприглядным; Вальтер Мушг характеризовал его точно и красочно: «Новое немецкое государство подчиняло духовное творчество огромному бюрократическому аппарату... Оно занесло кулак над интеллигенцией и унижало ее так, что той лишь оставалось либо покориться, либо погибнуть. Выступая от имени немецкого народного сознания, оно определяло, кто и что в немецком искусстве имеет право на существование. «Народное сознание» было представлено облойкой литераторов, которые за ночь захватили все ключевые позиции... Полчище карьеристов, чувствующих себя сильными лишь в куче, среди крушения мира бросилось захватывать освободившиеся должности и почетные посты, опьяняясь своей властью... Решениями всевозможных президиумов великие имена в истории литературы зачеркивались, а ничтожные объявлялись бессмертными»¹.

Литературные штурмовники тоже устраивали свои погромы, садистски истязали неугодных им писателей, и если не были в силах в прямом смысле слова арестовать того или иного досаждавшего им деятеля культуры, то могли доносами и клеветой содействовать его аресту. Пример подал сам президент Имперской палаты письменности (в чине бригаденфюрера СС) Ганс Йост; в октябре 1933 года он обратился к Гиммлеру с гнусным «культурно-политическим предложением» — арестовать в качестве заложника Томаса Манна, чтобы тем самым связать руки его сыну, активному антифашисту, эмигранту Клаусу Манну. «Его (Томаса Манна.— В. Д.) духовная продукция,— писал палач-писатель оберпалачу «III империи»,— не пострадает от осенней свежести в

¹ См.: «История немецкой литературы», т. 5. М., «Наука», 1976, стр. 326—327.

Дахау»¹. Но если Томас Манн, к счастью, был уже за границей, то многих писателей, попавшихся к ним в руки, фашистские инквизиторы пытали и избивали (иногда до смерти), даже если они не были связаны с коммунистами (Эрих Мюзам, Карл Осецкий и др.).

Фашистский костер уничтожения вновь вспыхнул в Берлине 20 марта 1939 года. В дополнение к постыдной расправе над книгами варвары решили обрушиться на шедевры живописи и изобразительного искусства. Правда, это аутодафе проходило не с такой помпой, как позорная акция на площади Оперы. Его провели — без фанфар и пропагандистской трескотни — во дворе Главной пожарной охраны города, где «скромно» были сожжены и уничтожены около пяти тысяч картин, графических работ и скульптур. Многие из них являлись предметом национальной гордости, существенной составной частью немецкой культуры, а имена их творцов знали и в Германии, и далеко за ее пределами. Однако на языке современных инквизиторов такое искусство именовалось «выродившимся», «низким», «бесстыдным». Они бросали в костер все подряд, считая, что если и не все «выродившиеся» художники опасны и прогрессивны, то зато каждый прогрессивный художник непременно «выродился» и, безусловно, опасен для третьего рейха.

Впрочем, среди гитлеровцев нашлись стяжатели, которым была хорошо известна ценность шедевров, конфискованных под предлогом борьбы за «чисто арийское» искусство. Они начали разворовывать картины, изъятые из музеев и выставочных залов, сперва в Германии, а затем и в оккупированных гитлеровцами странах. «Видная» роль среди жулья и грабителей принадлежала рейхсмаршалу Герингу, значительно пополнившему таким способом свою коллекцию.

Наряду с «частной инициативой» применялось и организованное мошенничество: крамольные экспонаты продавались за границу (в Норвегию, Швейцарию, США и др.). Бертольт Брехт в своих заметках к выставке произведений Эрнста Барлаха в ГДР писал в связи с этими хищениями следующее: «В том же злом 1937 году была выполнена «Хохочущая старуха» (дерево). Ее веселость

¹ «История немецкой литературы», т. 5. М., «Наука», 1976, стр. 346.

заразительна, ей нельзя противостоять. Ее смех — словно песнь, он так освобождающе подействовал на тело, что оно чуть ли не молодое. На нее, смеющуюся, едва ли с большой радостью смотрели бы геббельсы и розенберги. Ведь история-то такова, что Барлах сделал свою «Хохочущую старуху», когда услышал, что многие его скульптуры, убранные из музеев как «вырожденческие», были проданы на аукционе в Швейцарии, чтобы раздобыть валюту для производства пушек. Интересно, до какой степени знание исторических фактов углубляет наслаждение от таких произведений»¹.

Расправе над живописью и изобразительным искусством предшествовало проведение уникальной выставки, которую нацисты открыли в сентябре 1937 года в Мюнхене, а затем показали в Берлине, Лейпциге и некоторых других городах. Выставка называлась «Выродившееся искусство», на ней были представлены свыше ста художников. Многие из 730 отобранных экспонатов получили скандальные определения, например — «Искусство идиотов», «Еврейская ворожба», «Большевизм в культуре», «Картина, саботирующая нашу оборону» и т. п.

Одновременно в Мюнхене, в только что выстроенном «Доме немецкого искусства»² по указанию Гитлера открыли помпезную выставку, где демонстрировались творения «истинно арийского духа». Западногерманский искусствовед Рихард Хипе в своем интересном обзоре справедливо указал на то, что список этих «произведений искусств», вызвавших хвалу и официальное одобрение, составил бы каталог демагогической халтуры. Тупой вкус обывательских слоев настойчиво диктовал свои требования в живописи, скульптуре, архитектуре. «Националистический тезис единства на базе общности «крови и почвы», — указывает Рихард Хипе, — продажная услужливость декораторов, специализирующихся на отделке спален, плоский академизм — все это вместе, приспособленное к ближайшим идеологическим целям фашизма, привело к тому, что предметом изображения худож-

¹ Цит. по кн.: «Искусство, которое не покорилось». М., «Искусство», 1972, стр. 179.

² При открытии этого «Дома» 18 июля 1937 года Гитлер заявил: «С этого момента мы начинаем вести беспощадную очистительную войну, беспощадную войну на уничтожение последних элементов, разлагающих нашу культуру».

ника стал хвастливо выпячивающий свои мускулы героизм, а сферой деятельности — натуралистическая военная пропаганда. «Дом искусства» в Мюнхене стал символом изнасилованного, используемого во зло искусства¹. И действительно, новая монументальная живопись и скульптура стремились (подчас в весьма мрачных «героических» тонах) в первую очередь выразить идею самоотречения во имя процветания фашистского рейха. Девиз: мы рождены, чтобы умереть за Германию, — получал здесь выражение средствами пластики, графики или живописи. Пышно расцвело портретное искусство. Страна была буквально наводнена портретами Гитлера; фюрера запечатлевали то как великого стратега и мудрого правителя, то как скромного вегетарианца и великодушного покровителя животных. Как грибы, росли картины и скульптуры, воплощавшие воинские доблести и непримиримую ненависть арийца к «заклятому врагу».

Плакатная и газетная графика была низведена до уровня дешевой агитки. Впрочем, платили за подобное «искусство» вполне прилично, и это устраивало художников-ремесленников, сбывавших ведомству Геббельса свои подделки по выгодным расценкам. Прусскую Академию искусств «очистили» от Кете Кольвиц, Макса Либмана, Отто Дикса, Эрнста Барлаха и других выдающихся мастеров современной живописи и скульптуры. Многие видные художники были вынуждены эмигрировать. Открылись широкие вакансии для приспособленцев, выскочек, «непризнанных гениев», в прежнее время «затертых» истинными талантами.

И в литературе возникло такое же положение. Значительные писатели, оставшиеся по той или иной причине в стране, стремились максимально отдалиться от официальных мероприятий и учреждений, а иногда гордо замыкались в так называемой «внутренней эмиграции». Зато усердно рекламировались третьесортные писаки, долго прозябавшие в безвестности. Эрих Вайнерт очень удачно выразил в своей сатире «Имперский поэт» характерность сложившейся ситуации. Рассказав о том, как безвестный Ганс Душилер был назначен «певцом родной страны», Вайнерт продолжает:

¹ Richard Hiepe. Gewissen und Gestaltung. Deutsche Kunst im Widerstand. Frankfurt am Main, 1960.

В былые трижды проклятые дни
Канальи, что в редакции сидели,
Душилера печатать не хотели,
И возвращали гению они
Его проникновенные изделия.

А ну, попробуй откажи теперь,
Когда особым фюрерским декретом
Имперским он провозглашен поэтом!
Его отныне новой мерой мерь!
И проникает он в любую дверь.

Ведь никому погнубить неохота —
Печатают! Невиданный тираж!
И Ганс Душилер входит в раж.
Пропахнув запахом мужского пота,
Его стихи шагают, как пехота.

(Перевод Л. Гинзбург)

Так плодились версификаторы, «знающие свое дело». Не удивительно, что даже официальная критика часто не имела понятия, как подступиться к подобной поэзии. Отсутствие сколько-нибудь значительных поэтов в русле «национального движения» вызвало со стороны некоторых фашистских критиков утверждение, что «виноград зелен» и что современность вовсе не нуждается в поэзии. Но так как на лирическом поприще подвизалось в то время изрядное количество рифмоплетов, среди которых были и крупные фашистские чины¹, то такая точка зрения вызвала дискуссию.

Полемика, развернувшаяся на страницах печати, пришла наконец к парадоксальному выводу, что «национал-социалистскую лирику надо петь, под нее надо маршировать, и тогда она войдет в плоть и кровь, как «Песня Хорста Весселя» и другие маршевые песни». Свое официальное признание этот вывод получил в присуждении первой национальной премии сборнику стихов фашистской молодежи — «Песня преданных», который включал в себя около тридцати весьма посредственных маршевых (главным образом военных) песен. В этом плане характерно и «творчество» Генриха Анакера, высокопарно именовавшего себя лирическим поэтом «коричневого фронта». Сборники его стихов, посвященные «воз-

¹ Например, Герберт Бёме — член имперского руководства национал-социалистской партии, Бальдур фон Ширах — глава молодежной организации «Гитлерюгенд» и др.

рождению немецкой нации», имели достаточно красноречивые названия: «Барабан» (1931), «Фанфара» (1933), «Народ — государство — фюрер» (1938), «За Маас, за Шельду и за Рейн» (1940). Примерно в том же «лирическом» духе развивалось «творчество» и остальных нацистских бардов.

Литературная критика, видимо, оплошала не только в оценке поэтических жанров; во всяком случае она все время была мишенью для нареканий нацистских бонз. Да и какие критерии оставались у нее? Свободное выражение собственных мнений подлежало унификации, опираться на «скомпрометровавший себя разум» критика тоже не могла, интеллект и классические традиции были преданы анафеме. В качестве эрзаца критикам предлагались совсем иные категории и постулаты. «Национал-социалистская критика культуры, — писал один из фашистских теоретиков Гельмут Лангенбухер, — вырастает из инстинкта. Инстинкт — это голос крови. Он не нуждается ни в каких разумных и доступных пониманию правилах и законах»¹.

Но и этот мистический навар не спас бедных критиков; их опусы продолжали раздражать высокое начальство. Решить эту сложную теоретическую проблему оказалось под силу только Геббельсу, который обнародовал весьма энергичный официальный приказ. Приказ этот гласил: «Поскольку в 1936 год не принес заметного улучшения художественной критики, я окончательно запрещаю с сегодняшнего дня (27 ноября 1936) дальнейшее функционирование художественной критики в ее прежней форме. Место художественной критики, которая во время еврейского засилия в искусстве была путем полного извращения понятия «критика» превращена в суд над искусством, с сегодняшнего дня займет сообщение об искусстве; место критика займет информатор...»² Так в фашистском рейхе единым махом был разрублен этот гордиев узел. Вместо критика-извращенца государство получило информатора, осведомителя, а если нужно, то и дезинформатора. Геббельсу нельзя отказать тут в последовательности: если можно собрать все книги и

¹ Цит. по кн.: «История немецкой литературы», т. 5. М., «Наука», 1976, стр. 333.

² Там же, стр. 329.

сжечь, то почему бы и не «закрыть» художественную критику?

Безрадостно обстояло дело и в области драматургии. Хотя пьес писалось не мало, но качество их подчас не могло удовлетворить даже самых неприхотливых руководителей театров. Так, уже в 1935 году вследствие низкого уровня пьес впервые не была присуждена традиционная Шиллеровская премия; вслед за этим осталась без присуждения премия за лучшую комедию. Лишь немногие из нацистских драматургов пытались осветить современность; большинство же или уходило в глубь истории, фальсифицируя ее в расистском духе, или спекулировало на военной теме, разбавляя лжегероикой изрядной долей мистицизма.

Пресловутая фашистская «всенародная общность», мотивация необходимости «тоталитарного фюрера» и восхваление «героической смерти» — вот три кита драматургии фашизма. В этом отношении показательна пьеса Геириха Церкаулеи «Молодежь под Лангемарком». В конце октября 1914 года тысячи юношей, вступивших добровольцами в армию, бессмысленно погибли под Лангемарком ради тщеславия бездарного дивизионного генерала, заставившего их среди белого дня с развешивающимися знаменами атаковать отлично укрепленные позиции англичан. В своей пьесе (впоследствии она была экранизирована) Церкаулей отнюдь не осуждает бесчеловечные и тактически неграмотные действия генерала. Напротив, гибель на поле брани драматург изображает как высшую цель жизни юношей. К этой драме примыкает радиопьеса «Германская мистерия» Эурингера, «Дюссельдорфская мистерия» Пауля Байера и многие другие весьма бездарные опусы.

Для «Германской мистерии», премированной по указанию Геббельса, характерны следующие авторские ремарки: «Сцену возгласов необходимо воспроизводить сумбурно, подобно саду сумасшедшего дома. Надо, чтобы акустические трюки преобладали, разбивая вдребезги все на своем пути. Темп должен нарастать до безумия...» В конце пьесы «всхлипывания матерей над трупами переходят в мотив земного *военного марша*» (выделено нами.— В. Д.). Не приходится после этого удивляться, когда Вернер Дейбель — франкфуртский театральный критик — пишет в своей книге «Германский

путь к трагедии»: «Героически умереть — в полном, широком смысле этого слова — высшее, чего может достигнуть германец!»

В пьесе «Бесконечная дорога» некий Гинце-Граф усиленно пытается доказать, что «всенародное единство» царит по всей Германии, и даже в окопах. На фронте, уверяет Гинце-Граф, нет классовых противоречий; капиталист и рабочий, солдаты и офицеры — все они дружно, по-братски объединились в общей окопной грязи под одинаково роковыми для всех пулями.

Версию о «всенародном единстве» развивает и слащавая пьеса «Его превосходительство чудак» Гаральда Брадта. Здесь воскрешается легенда о графе Цепеллине, которого будто бы поддерживал весь народ.

В ряде пьес фигурирует Наполеон или Бисмарк — «трагические герои», пытавшиеся преодолеть узость мышления своей эпохи. Так, например, в драме Муссолини (Форцано) «100 дней», написанной собственноручно дуче и тут же переведенной на немецкий язык, Наполеон слишком долго колеблется между парламентаризмом и военной диктатурой и гибнет вследствие неверия в собственные силы «вождя». В драме о Бисмарке («Премьер-министр») Вольфганг Гётц взваливает историческую вину на троевластие: император — Бисмарк — парламент. Вывод всех пьес подобного типа: лишь тоталитарный вождь, лишь кулак диктатора может спасти народ в момент опасности. Венцом фашистской драматургии считался «Шлагетер» Ганса Йоста — пьеса, содержащая в себе всю суть национал-социализма. Недаром на ее обложке значилось: «Посвящается фюреру». Здесь полный набор выпадов против «кровавого врага» — французов, здесь и злобная клевета на коммунистов и на Ноябрьскую революцию 1918 года. В «Шлагетере», так же, как и в пьесах «Сражение на Марне» и «Французы на Рейне» И. Кремера, в полную мощь звучал реваншистский лейтмотив: войну проиграли бездарные генералы и тыловые бюрократы; «народ» ее бы выиграл. При «всенародном единстве» немцы победят в следующей войне.

Напрасно нацистский министр пропаганды истошно призывал своих лауреатов создать шедевр масштаба и силы «Броненосца «Потемкина», дать такую продукцию, которая могла бы получить признание за рубежом и

успешно конкурировать с художественными произведениями настоящих писателей. Все эти заклинания Геббельса не смогли «вдохновить» ни одного нацистского драмателю, их потуги так и остались тщетными.

В нацистской прозе этих лет также проявилось «единство» убожества содержания и косноязычной формы. Вульгаризация языка художественных произведений получила свое яркое выражение в так называемом «фольксдойч», который усиленно культивировался во всех жанрах фашистской литературы. Тематика наскоро испеченных романов сводилась к восхвалению деяний «героев»-штурмовиков, к сексуальным расистским умствованиям вокруг нордической «белокурой бестии», к банальным любовным историям и т. п. Появились также прилизанные крестьянские романы с «идиллическими пейзажами», кулаками гитлеровской деревни. Значительное место занимала «фронтовая романтика», одним из первых певцов которой явился Эрнст Юнгер, выступивший еще в 1920 году с романом «В стальных грозах». Ему старательно «подпевали» Франц Шаувекер, Вернер Боймельбург и многие другие. В частности, Боймельбург в своих романах «Заградительный огонь вокруг Германии», «Отделение Боземюллера» не прочь показать читателю трудности и жестокую реальность войны, но тут же скрашивает кровавые сцены сражений фальшивым ореолом «фронтового товарищества», делая это, правда, более тонко, чем вышеупомянутый Гинце-Граф¹.

Такова, разумеется, лишь в самых общих чертах неприглядная картина состояния фашистской литературы в «III империи». Убогие, лобовые идеи, стандартная тематика, опасная (особенно для молодых умов) смесь мистики и фанатизма, различные вариации расистского мифа «крови и почвы» и легенды об «ударе кинжалом», а главное — восхваление самопожертвования ради «великой Германии» — вот то «ассорти», которое навязчиво предлагалось читателю. Не приходится удивляться, что такое «варево» оказалось очень недолговечным.

¹ Подробнее об официальной прозе тех лет см. в кн.: «История немецкой литературы», т. 5. М., «Наука», 1976, стр. 335—344.

Литература внутренней оппозиции

Наряду с официальной литературой «III империи» в Германии тех лет выходило не так уж мало книг, авторы которых более или менее подчеркнуто дистанцировались от идеологических и эстетических принципов фашистского «нового искусства». Отвергая принудительную политическую унификацию, они демонстративно отказывались или дипломатично уклонялись от поддержки нацистской пропаганды. Одни (таких было больше) усиленно берегли свою демократическую репутацию среди «овец», но вместе с тем непрестанно и боязливо оглядывались на «волков». Их произведения были нарочито аполитичными, уходили в легенды и сказания, в глубь веков, в сферу сугубо личного и т. п. Но на этом проявление оппозиции заканчивалось; такую литературу можно назвать афашистской, никакого протеста она в себе не несла. И хотя после разгрома гитлеровской Германии некоторые из авторов подобных книг громко претендовали на лавры героев-антифашистов, это обстоятельство не

поднимает в наших глазах ни их книги, ни самих писателей.

Однако находились прозаики и поэты, которых не устраивало неприятие фашизма само по себе, им импонировала более активная позиция. Люди высокого образа мыслей, они с отвращением созерцали так называемый «новый порядок», видя в нем вопиющее нарушение «извечных» нравственных норм. Социальная природа «взрыва варварства» была им непонятна, а о его классовой сущности они даже не догадывались. Но фашизм был для них отвратителен его лживостью, его антигуманизмом, его безбожными, кровавыми делами. Эти писатели стремились воплотить свой благородный протест в произведения, которые воспевали гордые идеалы и высокие этические ценности. Разумеется, им приходилось маскировать свои «крамольные» высказывания. Сюжеты, взятые из мифологии или истории, намеки и аллегории помогали им завуалировать свою позитивную программу. Эта группа литераторов безусловно оказывала влияние на читателей (особенно на *своих* читателей) и в известной мере противодействовала нацистской демагогии.

Если литературные группировки эмигрантов при всей их разнородности были очерчены достаточно ясно, то внутри Германии дело обстояло значительно сложнее. Даже и сейчас не всегда легко провести границу между поведением осторожного соглашателя, скрытого попутчика правящего режима и принципиальной сдержанностью иного представителя «литературы внутренней оппозиции»¹. Ведь каждый профессиональный писатель был обязан вступить в Имперскую палату письменности, иначе он не мог легально публиковать свои произведения. С другой стороны, иные оппозиционные писатели порой (может быть, по слабости своего характера) шли на некоторые компромиссы. Так, например, постыдную «присягу на верность» подписали Лео Вайсмантель, Оскар Лёрке, Вальтер фон Моло, в ряде официальных торже-

¹ С легкой руки Курта Керстена, Клауса Маниа, Ф. К. Вайскопфа в конце тридцатых годов возник термин — «литература внутренней эмиграции». В те годы этот термин удачно корреспондировал с «эмиграцией внешней», с принятыми в эмигрантских кругах взглядами и понятиями. Однако при всей образности этого термина слово «эмиграция» употребляется в нем очень не точно, да и сам он представляется нам весьма уязвимым.

ственных мероприятий принимал участие Гергарт Гауптман, «звук неверный» не раз исторгала рука Ганса Фаллады.

К тому же тактика «троянского коня», получившая обоснование в докладе Георгия Димитрова на VII конгрессе Коминтерна, настоятельно подсказывала целесообразность проникновения антифашистских писателей в упомянутую Имперскую палату письменности с целью маскировки и использования легальных возможностей борьбы с фашизмом. Таким образом, оценивать творчество того или иного автора надо с учетом всех этих сложностей, исходя, главным образом, из общего гуманистического звучания произведений и гражданской позиции писателя в целом. Кроме вышеназванных имен можно с полной достоверностью считать представителями «литературы внутренней оппозиции» Эрнста Барлаха, Эма Велька, Бернгарда Келлермана, Эриха Кестнера, Гертруду Кольмар, Эрнста Пенцольдта, Рихарду Хух, Рене Шваххофера, Казимира Эдшмида, Акселя Эгебрехта и некоторых других.

Сюда же следует прибавить довольно большую группу писателей, антифашистские устремления которых были обусловлены их религиозными взглядами, например — Вернер Бергенгрюн, Эрнст Вихерт, Рейнгольд Шнейдер. Эти авторы (среди них были католики и протестанты) мужественно выступали против «модернизированного» антихриста в защиту заповедей господних. Они сражались со Злом за Добро, трактуя его, разумеется, в духе христианской этики, они славили Право и осуждали Произвол и Бесправие. Они сражались в одиночку, ибо не признавали организованной борьбы; социальные мотивы были им чужды, общественного характера и закономерностей исторического развития они не понимали, но тем не менее антифашистская направленность их деятельности бесспорна. Величавый пафос бошинства произведений проистекал от веры в Избавителя, и герои демонстрировали духовную стойкость и готовность к самопожертвованию во имя Справедливости. Такие романы, как «Тиран и суд» (1935), «На земле яко на небеси» (1940) Вернера Бергенгрюна, «Лас Касас перед Карлом V» (1938) Рейнгольда Шнейдера, «Прозерпина» (1933) и «Неизгладимая печать» (опубликована в 1946) Элизабеты Ланггессер, проникнуты искренним христиан-

ским гуманизмом, явно контрастирующим с алчностью и бесчеловечностью гитлеровской клики.

Очень известным среди писателей этой группы был Эрнст Вихерт. Проповедуя основы христианской морали, он смело выступал в своих речах и открытых письмах против нацистского террора. В его романах «Каждый» (1931), «Простая жизнь» (1939), в его «Пастушьей новелле» (1935) и юношеских воспоминаниях «Леса и люди» (1936) с большой эмоциональностью проявился христианский гуманизм буржуазного художника, но гуманизм этот расплывчат, абстрактен и создает впечатление, что автор сознательно уклоняется от животрепещущих вопросов, бежит от конфликтов, от «злости дня». С другой стороны, его рука, не дрогнув, написала письмо Геббельсу, в котором, в частности, говорилось: «...простой подпасок из моих родных мест проявил бы больше культуры, чем чиновники высокого немецкого ведомства культуры».

В 1935 году Эрнст Вихерт выступил перед немецкой молодежью с публичной речью и осудил в ней стремление к власти, жажду почестей, милитаристские тенденции. Он часто говорил о кулачиом праве в Германии, называл нацистскую демагогию «образом мыслей боксера». Эрнст Вихерт активно протестовал против расправы фашистов над видным священником — пастором Нимёллером, позволившим себе открытые антифашистские выступления (Мартии Нимёллер, как известно, послужил прототипом Эрнсту Толлеру для его «Пастора Галля»). В 1938 году смелый писатель попал в тюрьму, а затем в концлагерь Бухенвальд, где просидел четыре месяца. Свои наблюдения и заключения Эрнст Вихерт описал в правдивой и захватывающей книге «Тотенвальд», издать которую ему удалось лишь в 1946 году.

«Тотенвальд» (название дано по аналогии с Бухенвальдом) — честная, взволнованная и талантливо написанная книга о небывалом позоре и чудовищной вине, которые, по мнению Вихерта, отбросили немецкий народ даже не к средневековью, а значительно дальше, на пятнадцать веков назад, ко временам варварства. Вместе с тем — и в этом слабость книги Вихерта — обвинение уступает в нем жалобе, гнев — чувству скорби; автор скорбит не столько о себе, сколько о других жертвах садизма и террора, и еще больше о том, что такая чудо-

вишняя жестокость оказалась возможной. Однако ему все еще неясно, что привело Германию к катастрофе, к «III империи». В силу своих сословных предрассудков писатель брезгливо считает фашизм «великой эпохой маленького человека»; он сохраняет свои симпатии к аристократии и восхищается достоинством, с которым один австрийский барон выносит необходимость пребывания в общей камере с пятью «простыми людьми».

Разумеется, внимательный и неподкупный свидетель, Вихерт не прошел мимо героизма и стойкости коммунистов. С восхищением говорит он о коммунисте Гансе Беккере: «...простой рабочий, гигантского роста, с грубоватой речью и жестами... Ты ничего не знал о Гёте и Моцарте, не верил ни в какого бога и считался государственным преступником. Но когда придет день страшного суда, о котором часто пишут в книгах, то судьи встанут и поклонятся тебе, потому что ты многим людям помогал нести их крест, брал на себя их муки».

Другой коммунист — Иосиф Бизель — «в своей разорванной одежде лучше и достойнее, чем все те, кто держит его за колючей проволокой». Вихерт подчеркивает, что в концлагере таких коммунистов были сотни, и все они верили в победу правого дела. «Вы были храбрыми среди миллионов трусов, вы сносили свою судьбу три, четыре и пять лет подряд, и у вас еще доставало силы, чтобы протянуть руку тем, кто стоял на краю пропасти». И все же буржуазный протестант Эрнст Вихерт оказался не в состоянии понять природу этого мужества, этих высоких нравственных качеств.

Сословные предрассудки и узость политических взглядов не позволили писателю постичь классовую природу фашизма, не дали ему возможности увидеть верный путь, которым пошли тысячи, десятки тысяч немцев. Он так и остался одинокой фигурой, которая хотя и не сгорела «в огне чудовищного ада», но и не возродилась к новой жизни. И все же его «Тотенвальд» интересный документ того времени, художественные качества которого бесспорны. Бесспорна, однако, и политическая ограниченность почти всех других произведений Вихерта. Это красноречиво подтверждается следующей любопытной деталью: в некоторых библиотеках гитлеровских концлагерей официально была разрешена выдача книг Эрнста Вихерта.

Уважение и признание заслуживает достойное и смелое поведение Рихарды Хух, которая накануне своего 70-летия демонстративно вышла из Прусской Академии искусств. На официальный запрос руководства Академии писательница ответила двумя резкими письмами в марте и в апреле 1933 года (то есть уже после поджога рейхстага). «Я никак не могу высказать Вам свое «да», — писала она в мартовском письме, — тем более что я резко осуждаю различные действия, предпринятые тем временем новым правительством...»¹ О ее апрельском письме уже говорилось выше. И в последующие годы позиция Рихарды Хух оставалась столь же бескомпромиссной. Она решительно выступила в защиту Альфреда Дёблина, когда его стали травить антисемиты; она поддерживала общение с некоторыми общественными деятелями, находившимися в опале у нацистов.

В период фашистского господства Рихарда Хух опубликовала лишь немного; наиболее значительным был сборник стихов «Огни осени», выпущенный в 1944 году издательством «Инзель-ферлаг». Общее звучание этих скорбных стихотворений, их глубоко человеческое содержание вступало в разительное противоречие с хвастливыми лозунгами гитлеровцев, с их волчьей идеологией.

Рихарде Хух удалось собрать (главным образом сразу же после войны) большой и ценный материал о героях антифашистского Сопротивления, погибших за правое дело. Но издать его писательнице не довелось; после ее кончины начатую работу завершил Гюнтер Вайзенборн, выпустив ее в свет в 1954 году в Гамбурге². Гражданская и творческая позиция Рихарды Хух, писательницы, до конца сохранившей верность своим буржуазно-демократическим идеалам и не пошедшей ни на какие уступки фашизму, ставит ее в первые ряды представителей «литературы внутренней оппозиции».

Эрнст Барлах не угодил «жрецам нового искусства» и как писатель, и как художник. Он также сам отказался от членства в Прусской Академии искусств, правда несколько позднее, чем Рихарда Хух, — в июле 1937 года. Из его пьес в «III рейхе» поставили «Синий Болл» (март

¹ Цит. по журналу «Ваймарер байтпеге», 1970, № 6, стр. 105.

² «Der lautlose Aufstand. Bericht über die Widerstandsbewegung des deutschen Volkes». Hamburg, 1954.

1934 года) и «Настоящие Зедемунды» (май 1935 года). Обе премьеры состоялись в Гамбурге, имели заслуженный успех, но вскоре были запрещены. «Мое положение,— писал Эрнст Барлах брату,—лучше всего выразить так, как его сформулировал директор одного театра: Барлах очень спорен и поэтому в ближайшем будущем ничего из его пьес не пойдет».

Если экспрессионистские драмы Барлаха действительно могли вызвать споры, то его гражданская позиция была четкой и бесспорной. Уже в апреле 1933 года замечательный художник писал: «...После того как концентрационные лагеря стали узаконенными, с определенным статутом и управляемыми скопищами людей, где будто бы более ценная часть нации держит за горло менее ценную, я не могу и не хочу больше молчать. И ни в каком другом месте нам не достичь внутреннего успокоения, как только среди них, среди преследуемых и притесненных»¹. И позднее: «Если немцы уже разбились на две партии, из которых одна держит другую под стражей, то тогда я на стороне узников и угнетенных»².

В 1937 году около четырехсот работ Барлаха изъяли из музеев; были удалены и частично уничтожены его памятники в Магдебурге, Гюстрове, Киле и Гамбурге. Сам Барлах называл эту травлю «медленным удушением». Узнав, что его обвиняют в насаждении «большевизма в области культуры», он писал: «...там, где вместо доброго желания заглянуть в чужую душу выступает ортодоксальность веры, где высокое, поистине благородное сомнение в правильности собственных, скоропалительно сложившихся взглядов заменяется неограниченным доверием к своему чувству справедливости, там громкая и пустая фраза — это чудовище — размахивает громадным хвостом и, ничего не делая, ломает и уничтожает все — и доброе и злое. Одна из таких модных фраз — «большевизм в искусстве», понятие, которое применяется во всех случаях, когда что-то, еще не получившее объяснения, рассматривается как необъяснимое, где спорное уже понимается как вредное и хотя называется «спорным», но

¹ Цит. по сб.: «Искусство, которое не покорилось». М., «Искусство», 1972, стр. 80 (перевод С. Д. Комарова).

² Цит. по кн.: З. С. Пышиновская. Немецкие художники-антифашисты. М., «Наука», 1976, стр. 75.

к нему подходят как к бесспорно вредоносному. Это понятие, применяемое ко мне, неразрывно связано с известного рода догматизмом, чувством радости оттого, что все можно истолковать в соответствии с неким мировоззрением, догматизмом, который все, что предпринимает, предпринимает с твердой уверенностью, с претензией на свое право действовать в силу неслыханной свободы в принятии решений и вынесении приговоров...»¹

Несмотря на разнузданную травлю, несмотря на вынужденное отшельническое существование на окраине небольшого города Гюстрова (недалеко от Ростка), Эрнст Барлах работал с большой интенсивностью. В 1934 году он написал «Похвалу оседлости», своеобразный трактат с явно сатирическим звучанием, роман «Украденная луна», мистерию «Граф фон Ратцебург». Вместе с фрагментом нового незаконченного романа он хранил эти рукописи в своем саду, в тайнике, и давал их читать лишь близким друзьям. В эти же годы им выполнены такие скульптурные работы в дереве, как «Голодающие», «Путник на ветру» (обе — 1934 год), «Читающий книгу» (1936), «Злой год», «Хохочущая старуха», «Мерзнувшая старуха» (все — 1937 год). О «Читающем книгу» Брехт говорил, что эта работа нравится ему больше, чем знаменитый «Мыслитель» Родена, который только показывает трудность мышления. Свою последнюю работу, где в деревянной фигурке отчетливо различимы черты лица автора, Барлах назвал «Сомневающийся».

В октябре 1938 года 68-летнего художника с острым сердечным приступом доставили в одну из клиник Ростка, но поправиться ему было не суждено. До последних дней жизни Эрнст Барлах сохранял свою бескомпромиссную позицию и твердо верил в кратковременность «взрыва варварства». Посетив выставку его работ в Германской Демократической Республике, Бертольт Брехт сказал: «Я считаю Барлаха одним из величайших скульпторов, какие были у нас, немцев. Общее художественное решение, значительность высказывания, профессиональная выдумка, красота без приукрашивания, величие без выпячивания, гармония без приглаживания, жизненная

¹ Цит. по сб.: «Искусство, которое не покорилось». М., «Искусство», 1972, стр. 125.

сила без грубости делают скульптуры Барлаха мастерскими произведениями искусства... в них много существенного и ничего лишнего»¹.

Очень принципиальной была позиция Бернгарда Келлермана, о котором уже говорилось выше. Замкнувшись в своем любимом Вердере, писатель демонстративно уклонялся от какого-либо контакта с фашистами. Унифицированная пресса в свою очередь обошла молчанием его 60-летний юбилей, да и романы, которые Келлерман написал в эти годы («Песня дружбы» — 1935, «Голубая лента» — 1938, «Обращение Георга Вендландта» — 1941), усердно... замалчивались.

Роман «Песня дружбы» — подлинный гимн труду и дружбе, бескорыстной человечности. В жизни нельзя отчаиваться; даже в самые трудные дни важно сохранить чистоту души, веру и творческую работоспособность — этот мотив лег в основу романа, лучшего из трех выше названных.

Герой романа Герман Фасбиндер вместе с фронтовыми товарищами, демобилизовавшись, возвращается на хутор к своему отцу. Друзей ожидает горькое разочарование: отец Германа скончался, хутор сгорел дотла; единственное, что осталось Герману, — голая земля. Друзья принимают решение: помочь товарищу и превратить своим упорным трудом разрушенный и разоренный хутор снова в цветущее хозяйство. Сделать им это нелегко. Тем более что соседи живут согласно архидревней эголистической морали и не желают прийти на помощь энтузиастам. И все же труд и дружба побеждают; созидательная деятельность друзей дает свои плоды — хутор восстановлен. Однако спасен не только Герман; у каждого из друзей, оказывается, есть свое горе, которое преодолевается взаимной помощью. Общий труд приводит их к общему счастью. «Работа — единственное настоящее счастье на земле. Создавать!» — эти слова Германа ярко выражают радость созидания, столь несовместимую с войной, с жадой разрушения.

«Внутренняя оппозиция» Бернгарда Келлермана кончилась с приходом Советской Армии. Ее части пришли не как мстители, а как солдаты свободы. Писатель был

¹ Цит. по сб.: «Искусство, которое не покорилось». М., «Искусство», 1972, стр. 178—179.

потрясен тем, что многие советские войны были знакомы с его творчеством. Келлерман выступает с рядом актуальных статей, изданных затем отдельным сборником — «Что надо делать? Восстановление из руин и пепла» (1945). За ним последовал знаменитый роман «Пляска смерти» (1948) — окончательный расчет писателя с фашизмом.

«Литература внутренней оппозиции» все же не смогла подняться до тех высот, которые были достигнуты многими писателями-эмигрантами. Но, оценивая ее, нельзя упускать из виду того существенного обстоятельства, на которое указал И. М. Фрадкин: «Оппозиционная литература (во всяком случае те ее произведения, которые издавались в Германии) реально входила в духовную жизнь немецкого читателя в годы гитлеризма... Произведения «внутренних эмигрантов», литература гуманистической оппозиции нацистскому варварству, оказывались имеющим определенное значение фактором противодействия идейному закабалению и нравственному развращению немецкого народа. Без учета этого фактора картина немецкой духовной жизни и немецкой литературы 30—40 годов не может быть полной»¹.

¹ См.: «История немецкой литературы», т. 5. М., «Наука», 1976, стр. 402.

Человек в черной маске

В один из июньских дней 1935 года в Париже шло очередное заседание Международного конгресса писателей в защиту культуры. Ораторы, приехавшие из 37 стран, как обычно, сменяли друг друга. И вдруг зал взорвался от аплодисментов: председательствующий объявил, что слово имеет делегат от подпольной группы немецких писателей, прибывший на конгресс из фашистской Германии. Перед собравшимися предстал, говоря словами Константина Симонова, живой «документ Сопротивления» — человек в черной маске, которого называли просто — Клаус. Об этом убедительнейшем доказательстве существования нелегальной литературы в «III империи» Гуго Гупперт в балладе о «Человеке в темных очках» писал:

Sein Gesicht ist nicht sein eigen Gesicht,
seinen Namen wird niemand nennen,
die Stimme, die spricht, ist die seine nicht,
und keiner darf ihn erkennen.

Наряду с важными политическими заявлениями Человек в черной

маске высказал с трибуны конгресса следующую примечательную мысль: «...эти дни, когда фашизм полагает, что ему удалось уничтожить писателей-бойцов, писателей-обвинителей, эти дни стали днями рождения неизвестных писателей-антифашистов. Перед молодой литературой сменой, оставшейся в Германии, внезапно встала колоссальная задача — показать всему миру средствами художественной литературы подлинное лицо «III империи». И наша молодая смена — с полным сознанием ответственности, возложенной на нее, — начала выполнять эту задачу и превзошла сама себя, став — «Голосом из Германии»¹.

У Яна Петерсена, а именно он был тем засекреченным оратором, имелись все основания для такого заявления. В 1933—1935 годах он возглавлял подпольную берлинскую группу Союза пролетарско-революционных писателей. Он же стал ответственным редактором нелегальной газеты «Штих уид хиб» («Укол и удар»), издаваемой этой организацией. Берлинская группа Сопротивления была одной из немногих подпольных групп, которой долгое время удавалось сохранять контакт с эмигрантскими антифашистскими кругами и с немецкой секцией Международного объединения революционных писателей в Москве.

Сам Ян Петерсен приложил немало усилий для того, чтобы «показать всему миру художественными средствами подлинное лицо фашистского рейха». В журнале «Нойе дойче блеттер» он под различными псевдонимами опубликовал ряд рассказов и репортажей, написал романы «Наша улица», «Дело Баумаи и других» (1939 — в английском переводе, Лондон; 1948, Берлин), выпустил сборник рассказов «А вокруг безмолвие» (1940 — в английском переводе, Лондон; 1949 — Берлин) и антифашистскую антологию «Путь через ночь» (1944 — Лондон; 1949 — Берлин). Однако если последние книги Петерсен создавал в эмиграции, то рассказы, репортажи и роман «Наша улица» были написаны им в условиях подполья в 1933—1935 годах. Рукопись романа удалось переправить в Чехословакию уже в 1934 году; отрывки из «Нашей улицы» были опубликованы в 1935 году во Франции и в Швейцарии (Ян Петерсен находился в это время в

¹ Цит. по изд.: «Филологические науки», 1975, № 4, стр. 49.

подполье), а затем в 1936 году роман полностью опубликовали в Москве на русском и через два года в Лондоне на английском языке; лишь в 1947 году эта книга Петерсена вышла в Германии.

Роман «Наша улица» написан в стиле хроники, репортажа о событиях на одной из берлинских улиц, находящейся в рабочем районе — Шарлоттенбург. Выбор улицы — Вальштрассе — не случаен: автор сам прожил на ней около девяти лет. Вероятно, этим и обусловлена форма репортажа от первого лица. Просто и бесхитростно Петерсен показывает жизнь одной из многих рабочих улиц столицы. Люди этой улицы оказывают упорное сопротивление растущей фашизации и не боятся риска нелегальной деятельности, но они воспринимаются не как мужественное исключение, а как представители огромной армии антифашистов, не склонивших головы в трудных условиях слежки, доносов, террора. То обстоятельство, что факты, приемы борьбы, стойкость простых людей изображены очевидцем и участником антифашистского Сопротивления, придавало книге почти документальную достоверность.

Документальность романа подчеркивал список жителей улицы, убитых или замученных фашистами, который автор предпослал своему повествованию. Тематика «Нашей улицы» выходит за рамки антифашистских рассказов Петерсена; в частности, она показывает и отношение жителей улицы к международным (восстание шуцбундовцев в Вене) и всегерманским (подготовка к народному опросу) событиям.

«Наша улица» наиболее значительный и боевой роман из числа созданных в Германии в годы господства гитлеровской диктатуры. Это фактически единственный антифашистский роман, написанный в «III империи», который тогда же был опубликован за рубежом; его национальное и литературное значение бесспорно.

В берлинскую группу, руководимую Яном Петерсеном, входили — Эльфрида Брюнинг, Берта Ватерштрадт, Дора Венчер, Вернер Ильберг, Пауль Кёрнер-Шрадер, Курт Штефан и др. Все они, разумеется, не имели опыта подпольной борьбы и подчас грубо нарушали принципы нелегальной деятельности, что приводило на первых порах к оплошностям и провалам. Так, например, дважды был арестован активный член группы Вальтер Штоле.

Вследствие нарушения правил конспирации попал в руки штурмовиков Вернер Ильберг. Освободить его удалось лишь за солидную взятку (деньги члены группы собирали в складчину); вскоре Вернер Ильберг смог бежать за границу.

Гертруда Рихтер была одной из деятельных участниц этой группы; у нее на квартире хранился важный материал и проводились ответственные заседания. Она взяла на себя важное задание — установить связь с немецким эмигрантским центром в Чехословакии и, в частности, с редакцией будущего журнала «Нойе дойче блеттер». На пасху Гертруда Рихтер отправилась под благовидным предлогом в Прагу и там, соблюдая все меры предосторожности, встретила с друзьями на квартире Эгона Эрвина Киша. Когда она повторила свой визит в июле того же года, то ей представилась возможность подробно побеседовать с Виландом Херцфельде, руководителем издательства «Малик-ферлаг», и с Иоганнесом Р. Бехером, приехавшим в Прагу из Москвы.

Связь была окончательно налажена, и с сентября 1933 года по июнь 1935 года берлинская группа Яна Петерсена систематически поставляла в «Нойе дойче блеттер» интересный материал для рубрики «Голос из Германии». В октябре 1933 года Иоганнес Р. Бехер доложил в Москве на немецкой секции Международного объединения революционных писателей: «В Берлине — несмотря на чрезвычайные трудности — удалось сколотить небольшую активную группу, члены которой не только сотрудничают в нелегальной прессе, но и наладили издание своего журнала. Их печатный орган очень маленького формата, размножают его фотокопировальным способом. Такое техническое изготовление представляет собой новинку в практике нелегальной печати, новинку, получившую признание нашего партийного руководства... Берлинская группа установила тем временем связь с другими подпольщиками, главным образом с товарищами из Гамбурга»¹.

И действительно, «Штих унд хиб», который начал выходить летом 1933 года, можно с полным правом назвать мини-журналом: корректурные оттиски его страниц лег-

¹ T. Richter. Die Plakette. Vom großen und vom kleinen Werden. Halle (Saale), 1972, S. 222—223.

ко укладывались в спичечную коробку, читать их надо было с лупой. Тираж этого литературного журнала составлял примерно 500 экземпляров; издание прекратилось вместе с существованием самой группы, после того как ряд ее членов был арестован, а другие (Дора Венчер, Гертруда Рихтер) эмигрировали в СССР.

Среди социалистических писателей, которые в силу тех или иных обстоятельств остались в Германии, можно назвать немало известных имен: Бруно Аппц, Отто Готше, Эмиль Гройлих, Карл Грюнберг, Вольфганг Йохо, Ян Копловиц, Карл Мундшток, Петер Нель, Людвиг Турек, Вернер Эггерат и др. По-разному складывалась судьба писателей этого крыла антифашистского Сопротивления; одни (как, например, Ян Петерсен) впоследствии покинули нацистскую Германию, другие (как, например, Людвиг Турек) сперва уехали, но затем вернулись или вынуждены были вернуться на родину, третьи (как, например, Карл Грюнберг) оставались в Германии все годы фашистского господства.

Художественная проза создавалась и в антифашистском подполье. Большинство произведений безвозвратно утеряно, другие дошли до нас в отрывках, лишь немногие сохранились полностью. Среди подпольной прозы особенно выделяется роман Вернера Крауса «ПЛН. Страсти галиконской души». Многочисленными были рассказы и публицистические воззвания (их, в частности, печатал подпольный журнал «Диннере фронт»); отдельной брошюрой был нелегально издан замечательный рассказ Иона Зига (псевдоним, настоящая фамилия — Зигфрид Небель) «Письмо капитана полиции Денкена своему сыну». Лучшие произведения антифашистов-подпольщиков по заслугам заняли свое почетное место в истории немецкой литературы¹.

Перечень литературных источников Сопротивления останется неполным, если не упомянуть письма тех лет, и особенно — письма политических заключенных. Широко известны письма славного вождя немецких трудящихся Эрнста Тельмана; все они — и особенно его великолепный ответ на письмо товарища по тюремному заклю-

¹ См. также статью И. М. Фрадкина «Литература антифашистского Сопротивления в Германии» в кн.: «Литература Германской Демократической Республики». М., 1958, стр. 86—129.

чению в Баутцене — имеют выдающееся значение. Богатство мыслей, политическая четкость, идейная непримиримость, выраженные в доходчивой и взволнованной форме, делают письма Эриста Тельмана значительным литературным явлением нашего времени¹.

Письма политических узников обладали той завидной достоверностью, которой иной раз не хватало некоторым романам или рассказам. Их прощальные послания часто носили характер «Последнего слова», и надо сказать, что в них не звучало ни подавленности, ни растерянности, ни страха, ни отчаяния. Напротив, многие из них полны чувства гордости, гордости выполнением долга, полны чувства уверенности в правильности избранного ими пути. Несомненно, что это эпистолярное творчество заслуживает специального исследования.

Большой силы достигали стихи, написанные в застенках и в концлагерях. Выше уже говорилось о творчестве Карла Шнога в таких лагерях смерти, как Дахау и Бухенвальд, о мужественных строфах, сложенных Гансом Лорбером «под арфу тюремной решетки». Но существовали и безымянные стихи, фольклор узников, из которого, разумеется, не только «Болотные солдаты» представляют известную ценность. Однако если Карлу Шногу и Гансу Лорберу удалось выбраться из цепких лап фашистских тюремщиков, то многим, очень многим поэтам-антифашистам пришлось сложить свои головы за правое дело. Навсегда останутся в памяти немецкого народа имена славных поэтов-борцов: Вильгельма Тевса, Харро Шульце-Бойзена, Адама Кукхофа, Альфреда Шмидта-Заса, Альбрехта Гаусгофера.

Альбрехт Гаусгофер не был ни коммунистом, ни социал-демократом. Напротив, человек весьма высокого общественного положения, он служил в гитлеровском министерстве иностранных дел и даже выполнял там отдельные ответственные поручения. Может быть, именно это знакомство с нацистской «кухней фальшивок», где стряпались грязные махинации, толкнуло поэта на путь оппозиции и борьбы. В 1941 году его арестовали, но вскоре освободили, запретив ему служить в государственных учреждениях.

Гаусгофер не испугался, он не отказался от своих

¹ См.: журнал «Большевик», 1950, № 21.

связей с некоторыми антифашистами и по-прежнему оставался в политической оппозиции. Летом 1944 года Альбрехта Гаусгофера арестовали вторично, за связь с участниками покушения на Гитлера, и бросили в Моабит — одну из самых мрачных тюрем Берлина. Здесь и были написаны его знаменитые «Моабитские сонеты». Дело Гаусгофера затянулось. Когда в апреле 1945 года советские войска подошли к Берлину, эсэсовцы решили расправиться с политическими заключенными. Поэта вместе с другими вывели в тюремный двор и расстреляли без всякого суда.

Стихи Гаусгофера во многом перекликаются с известными сонетами Бехера. Гаусгофер поднимает свой голос в защиту гуманизма, в защиту великих ценностей немецкой и мировой культуры. Разрушение культуры неинтересно поэту; он твердо уверен, что ни костры, ни виселицы не в силах уничтожить великие завоевания человеческого гения. Гитлеру не удастся задуть культуру человечества, как не удалось это его предшественникам, мрачным деспотам и инквизиторам разных времен и народов, — таков смысл сонета «Смерть деспота». В другом сонете — «Сожженные книги» — некий вождь «темных сил», сжигавший книги в разграбленной Александрии, следующим образом мотивировал свое злодеяние:

Излишни эти книги, если есть
Вконец то, что можно в них прочесть,
И вредны, если пишут в них иное.

Все сжечь! — И что ж, забыт навеки он,
А вы, кого он сжег, — Гомер, Платон, —
Вы сквозь века прошли в бессмертном строе.

(Перевод В. Левица)

Нашествие фашизма поэт сравнивает с нашествием полчищ крыс, уничтожающих все на своем пути. Их злобный вожак увлекает лавину все дальше. Но впереди река, и всех их ждет бесславный конец (сонет «Крысиный поход»). К аллегории, к историческим параллелям автор прибегает здесь, разумеется, не по цензурным соображениям. Скорее это дань определенной литературной традиции, которая обусловлена главным образом либеральной расплывчатостью политических взглядов поэта. Социальная сущность фашизма оставалась неясной Гаусгоферу. Встав на путь сопротивления, он не сумел или не успел

прикнуть к наиболее активным силам антифашистского лагеря. И поэтому, справедливо видя в Гёте, Бахе, Канте и других великих умах немецкой нации своих союзников в сражении против гитлеризма, он, в отличие от Бехера и других поэтов-коммунистов, не имел представления ни о политической борьбе отважных подпольщиков, ни о настроении трудящихся.

Трагедия Гаусгофера в том, что он боролся и умер по существу в одиночку. Едва ли не лучший из его сонетов — «Вина» — показывает нам, какой трудной и мучительной была политическая эволюция Гаусгофера.

Вершите суд! Я горд моей виной,
И знайте, я бы счел за преступленье
Не верить, что настанет возрожденье,
Что для народа день придет иной...

Но я другой вины несу позор:
Я не исполнил в срок святого долга,
Беду поняв, молчал я слишком долго
И слишком поздно вынес приговор.

Раскаянье кипит в моей груди...
Я совесть обманул — тайть не стану,
Себя и всех опутать дал обману,
Не закричал, что пропасть вперед.

И лишь теперь я осознал сполна,
Что не был тверд, и в том моя вина.

(Перевод Л. Вороновой)

Искренне и сурово осудив свое прошлое, Гаусгофер предстает перед нами в этом сонете как мужественный сын родины.

Одной из самых славных антифашистских организаций была подпольная группа, основанная Арвидом Харнаком и Харро Шульце-Бойзенем. В истории движения Сопротивления эта группа известна под названием «Красная капелла». В нее наряду с рабочими и учащейся молодежью входило немало деятелей культуры, в том числе известные литераторы Адам Кукхоф, Гюнтер Вайзенборн, Вернер Краус, а также скульпторы, ученые, журналисты и многие другие. «Красная капелла» располагала разветвленной сетью подпольных ячеек не только в Берлине, но и в Гамбурге, в Рурской области и даже в некоторых оккупированных странах.

Адам Кукхоф был ненавистен фашистам уже за одно «Обращение к работникам умственного и физического труда», написанное им в день нападения гитлеровской Германии на Советский Союз. Это обращение содержало отважный призыв не воевать против страны социализма, а повернуть оружие против гитлеровской клики. До фашистского переворота Адам Кукхоф занимался литературной деятельностью, он редактировал в двадцатые годы журнал «Ди тат». Когда Гитлер захватил власть, писатель вместе со своей женой Гретой Кукхоф вступил в «Красную капеллу» и на протяжении ряда лет вел нелегальную работу. Осенью 1942 года его арестовали и приговорили к казни. В камере смертников Адам Кукхоф написал несколько стихотворений. Поэт обращается в стихах к жене, к своему маленькому сыну, которому суждено стать сиротой. Удивительны чистота чувств и светлый лиризм, которые Кукхоф сумел сохранить в гестаповском застенке. Обращаясь к своей боевой подруге, поэт находит умные и нежные слова:

Я другим стихи писал, случалось,
А тебе — одно словцо порой.
Разве в этом чувство выражалось?
Разве я должник перед тобой?

Милая! Была безмерна
Та любовь, что нам зажгла сердца.
А слова — о них забыл я, верно:
Мы в любви раскрылись до конца.

Говорят ли о своем дыханье?
Ты была как воздух мне дана,
Я не мог воспеть тебя в посланье,
Я любил тебя, жена.

(Перевод В. Левика)

Для мировоззрения Кукхофа очень характерен его философский диалог в стихах «Разговор моих двух «я» на тюремных нарах». Поэт, призванный создавать непреходящие ценности искусства, будет — увы — казнен, ибо стал борцом. Но ведь и не может быть подлинной поэзии вне борьбы! Правда, поэт будет физически уничтожен. Но разве смирение не означало бы для него смерти духовной? И, решая спор между Кукхофом-поэтом и Кукхофом-подпольщиком, автор заканчивает свой диалог следующим выводом:

Мы едины существом и ликом.
Есть ли грань меж мною и тобой?
Знай: поэт на рубеже великом —
Лишь дыханье бури мировой!

(Перевод В. Левика)

В тюрьме Плетцензее, где закончил свои дни Адам Куххоф, такая же печальная участь постигла и коммуниста-подпольщика Альфреда Шмидта-Заса. Преподаватель музыки по профессии, он был активным участником одной из подпольных групп, печатал и распространял антифашистские листовки. В 1941 году его арестовали и посадили в концлагерь Заксенхаузен. 46-летний заключенный сразу же примкнул в лагере к нелегальной группе Сопротивления и стал ее активным членом. Удача улыбнулась Шмидту-Засу на рождество: его освободили, считая, видимо, что он уже достаточно запуган. Но стойкий антифашист возобновил подпольную деятельность.

В октябре 1942 года его вновь арестовали и приговорили к смерти. Почти полгода томился узник в ожидании казни. В письмах жене он передал жуткую атмосферу тюрьмы Плетцензее. «Пишу тебе в понедельник, 8 марта. Миновали страшные минуты, когда около часа дня увлекают вечерние жертвы из камер и вся тюрьма с замиранием прислушивается: итак, еще день можно считать выигранным...» Лиризмом тонкого художника пронизано его последнее письмо: «Я вновь приближаюсь к сумеркам... это сумерки, предвещающие утро и новый день. Его представляю себе только с тобой... Это будет пятью часами позже; только что меня «передвинули» на семь часов, это значит, что сегодня вечером, в течение ближайших пяти часов, меня казнят. Меня наполняет великая радость и чувство огромного облегчения. Все трудное позади! И никогда твоя любовь и любовь других людей не казалась мне такой чистой, искренней и незапятнанной. Я счастлив непонятным образом. Таким и сохрани меня в памяти...»

Из стихотворений Шмидта-Заса последних месяцев его жизни особенно примечательна «Песня о жилище мертвецов». Это стихотворение, выдержанное в духе старинной народной баллады, написано с завидной художественной силой и сделало бы честь любому профессиональному поэту. Оно звучит как своеобразное музыкальное рондо с четко выраженным ритмом, строго варьируе-

мыми рефренами и волнующей певучестью стиха. Его своеобразие отчетливо видно даже из небольшого фрагмента:

Ах, сторож, ты не знаешь, какая благодать
Хоть взгляд живой увидеть, хоть слово услышать.

Лай в отдаленье замер,
То смерть прошла вдоль камер,
Назначив жертвы снова
В жилище мертвецов.

Гни спину — клей пакеты да набивай табак.
И вот закат последний, а завтра — вечный мрак.

Псы лают. Визг засова.
Час ужаса ночного,—
И кто-то плачет снова
В жилище мертвецов.

Вдруг чей-то крик за дверью сквозь гулкий коридор:
«Кончай возню! Раздеться и веселей во двор!»

Лай в отдаленье замер,
То смерть прошла вдоль камер,
Назначив жертвы снова
В жилище мертвецов.

Кто за людское счастье боролся с юных лет,
Тому здесь нет пощады и даже гроба нет.

Псы лают. Визг засова.
Час ужаса ночного,—
И кто-то плачет снова
В жилище мертвецов.

(Перевод В. Левика)

Эта «Песня» Шмидта-Заса — еще одно яркое свидетельство того, что даже в гнетущей, трагической атмосфере «жилища мертвецов» велась бескомпромиссная борьба, борьба до последнего вздоха.

Непримиримостью и мужеством полны также немногочисленные дошедшие до нас стихи молодого поэта Вильгельма Тевса. Свою короткую жизнь он без колебаний отдал во имя победы над ненавистным врагом. Вильгельм Тевс сначала был членом военизированного реакционного союза «Стальной шлем». Однако юный поэт быстро разглядел обман и, порвав со стальшлемовцами, вступил в Коммунистическую партию Германии. В

1933 году он возглавил подпольную группу Сопротивления, но после ее разгрома был вынужден бежать в Чехословакию, а затем во Францию.

В 1936 году Вильгельм Тевс в числе первых едет в Испанию и сражается против фашизма в качестве офицера 11-й интернациональной бригады. После перехода Пиренеев он был интернирован, а в 1941 году передан вишистскими властями в руки гестаповских палачей. 8 февраля 1943 года гильотина оборвала его бурную, но короткую жизнь. В лучшем из своих стихотворений — «Камни» (1942) — поэт как бы подводит итог своему короткому пути. Он не мыслит себе жизни и творчества без борьбы. Много тяжелых, острых, опасных камней лежит на пути бойца, но он не помышляет о компромиссах, об извилистых обходных тропинках, ибо

Кто их с бою взял, друзья,
только тот счастливым станет.

(Перевод В. Левики)

Такой же непреклонностью дышит его последнее письмо, которое он назвал — «Мое последнее желание». За несколько часов до казни Вильгельм Тевс пророчески писал: «Жизнь постоянно ставила передо мною задачи и вынуждала делать выбор между борьбой либо отказом от нее. Мы никогда не презирали жизнь, мне кажется, что никто так не любил солнце, как мы. Но ради высоких целей мы отводили жизни второе место — на первом же была борьба! Да, борьба со всей современной жестокостью и низостью, с ее ненавистью и ужасом, с сознанием того, что в конце этой борьбы нас ждет каторга, пуля или топор.

И когда я сегодня обращаю свой взор в будущее, то грудь моя радостно вздымается, ибо я вижу перед собою новый сияющий мир, тот мир, за который мы боролись и в котором будете жить вы. Я вижу перед собой ваше будущее, свободное от ненависти и полное любви, будущее, залитое немеркнущим солнечным светом. Близится час торжества труда, прекрасного утра весны человечества... Для вас — смелых — станут доступными самые высокие звезды, те звезды, мерцающее сияние которых делало нашу жизнь прекрасной, а подлинный блеск оставался для нас недоступным. Свет идет с Востока! Помните об этом, думая обо мне. Итак, оставьте мне место в

вашем сердце, чтобы моя жизнь продолжалась в вас. Таково мое последнее желание!»

Харро Шульце-Бойзен был выходцем из аристократической семьи. Сложная политическая эволюция привела его к подпольной борьбе, к коммунистам. Ни пытки, ни смертный приговор не сломили его духа. Взойдя на помост виселицы, он твердо заявил: «Я умираю убежденным коммунистом». Это были его последние слова.

После освобождения Берлина в одной из щелей камеры, где Шульце-Бойзен находился перед казнью, было найдено его стихотворение «Расчет», полное светлой веры в победу над фашизмом. В нем отчетливо проявились характерные черты поэзии подпольщиков-коммунистов. Их лирический герой, как правило, свободен от тех противоречий, которые мы отмечаем в произведениях «литературы из ящиков письменного стола» или, например, в сонетах Гаусгофера.

Мировоззрение лирического героя лишено либеральной расплывчатости; оно цельно и оптимистично, причем это не бездумный, наигранный, а подлинно боевой оптимизм. Твердая вера в конечную победу — вот основа такого жизнеутверждения. Искренняя любовь к родной стране, свободной от расизма и шовинизма, сочетается в их стихах с глубоким сознанием общественного долга и уверенностью в правильности избранного пути. Утверждение борьбы как высшего счастья жизни, стойкость в этой борьбе, верность своим идеалам — также характерные черты лирического героя боевой антифашистской поэзии, ибо он прежде всего негибаемый борец, вся жизнь которого посвящена служению великой общественной идее. За идею герой вступает в неравный бой с коварным и бесчеловечным врагом, во имя ее он идет на испытания и, если надо, даже на смерть.

Те поэты, стихи которых были тесно связаны с самоотверженной антифашистской деятельностью, а их творчество, мировоззрение и жизненная практика составляли органичное единство, достигли наиболее успешного художественного и политического решения стоящих перед ними задач. Пусть, говоря словами Маяковского, им будет общим памятником социализм, построенный в Германской Демократической Республике!

И один в поле воин

Встреча была обычной: деловой и секретной. Подпольное руководство Коммунистической партии Германии приняло решение создать в Берлине новую нелегальную газету для рабочих крупных промышленных фабрик и заводов. Как всегда, встретились трое: руководитель «тройки» знакомил будущего редактора с его напарником: «Итак, запомни: твое имя — Отто, а его — Фриц. Больше вы ничего не должны знать друг о друге». Он очень удивился, когда выяснилось, что «Отто» и «Фриц» — старые друзья, и познакомились они еще до первой мировой войны. «Фрицем» оказался берлинский портной по фамилии Беригард, а в роли «Отто» выступал бывший первый секретарь Союза немецких пролетарских и революционных писателей Грюнберг, автор нашумевшего романа «Пылающий Рур».

Работа закипела; под видом страхового агента Карл Грюнберг стал наведываться в один из домов берлинского района Цеперник; там в мансарде он диктовал очередной материал номера прямо на машинку. Наиболее опасные функции —

печатание и распространение газеты «Маульвурф» («Крот») — взял на себя товарищ Бернгард. Из портного он превратился в практикующего врача и разносил газету, спрятав ее в двойном дне своего докторского чемоданчика. Время было горячее: предстояли выборы в фабрично-заводские комитеты¹ и было важно усиливать антифашистские настроения рабочих. «Крот» завоевал немалый авторитет среди берлинских пролетариев, но, как это, к сожалению, случалось в те годы не раз, был выслежен гестапо. Мужественный коммунист Бернгард отсидел пять лет в тюрьме, сохранив, однако, верность своим убеждениям. Выйдя на свободу, он вновь установил связь с партийным подпольем.

Карлу Грюнбергу на этот раз повезло: провал «Крота» сошел ему с рук. Однако он уже до этого побывал в тюрьме Шпандау и в концлагере Зонненбург. Но об этом речь пойдет ниже.

После прихода нацистов к власти «Пылающий Рур» запылал на костре фашистской инквизиции, но самому автору еще некоторое время удавалось оставаться на свободе. Это было тем удивительнее, что Карл Грюнберг много лет активно сотрудничал в коммунистической прессе, занимал руководящий пост в Союзе немецких пролетарских и революционных писателей и дважды (в 1929-м и в 1931 годах) выезжал в составе делегации в СССР. Вернувшись, он выпустил правдивую брошюру «Что происходит в советской деревне?» (1931) и рассказал в ней об успехах социалистического строительства.

Впоследствии Карл Грюнберг и сам признавался, что для него так и осталось загадкой, каким образом он смог более трех месяцев «разгуливать» на свободе. Правда, предосторожности ради он жил это время на полулегальном положении, дома бывал лишь от случая к случаю. «Днями, неделями, — вспоминал автор «Пылающего Рура», — блуждал я по городу, терзаемый голодом, холодом и вынужденным бездельем, часто не зная поутру, где вечером преклоню усталую голову. Страх перед коричневой чумой приводил к тому, что почти всюду я наталкивался на запертые двери»¹.

¹ Это были последние выборы; после 1935 года фабрично-заводские комитеты уже не избирались.

² К. Грюнберг. Побег из отеля «Эдем». М., «Прогресс», 1964, стр. 120.

Вынужденное разгуливание по Берлину радости не приносило; то там, то тут по улицам гулко топали отряды СА, горлаия во всю глотку.

Писатель стал очевидцем многих бесчинств и расправ, а в качестве оратора на похоронах от тогда еще не за-прещенной организации «Народная помощь» получал дополнительно немало достоверных сведений. Именно тогда Карлу Грюнбергу пришла в голову дерзкая мысль: надо пробить «железный занавес» лжи и показного благополучия, надо сообщить всему миру, что гитлеровцы творят в Германии. На первый взгляд подобный замысел казался неосуществимым. Разве он по силам одиночке? Как обойти почтовую цензуру? Кому направлять письма? Как узнать, что информации желательны и реализуются? Да и другие вопросы не давали покоя. В том, что он рискует головой, Карл Грюнберг прекрасно отдавал себе отчет, но мысль: если не рассказать об этом, мир так и не узнает всей правды о «III империи»,—придавала ему смелости и сил.

Он разработал систему конспирации и наметил надежных адресатов за границей: ими стали Бруно Буссе из Копенгагена, а затем Артур Магнусон из небольшого города Ютери в северной Швеции. Сначала требовалось найти достаточно хорошо завуалированную форму, которая позволяла бы объяснить своим корреспондентам сложные пути и абсолютную секретность подобной переписки; ведь так называемый цивилизованный мир еще не догадывался, сколь далеко зашли гестаповские акции. Другая сложность заключалась в том, чтобы найти третье лицо, на чей адрес могла бы прийти «безобидная открытка» из Дании или Швеции, подтверждавшая получение и реализацию посланной информации.

Удача помогает смелым, и вот в марте 1933 года один из знакомых сообщил Карлу Грюнбергу: «Пришла открытка из Копенгагена, о которой вы мне недавно говорили». Это означало, что Бруно Буссе понял, в чем дело, и согласен на опасное сотрудничество. Карл Грюнберг срочно отправил свою первую корреспонденцию — «Страх обуял Берлин». Спустя неделю пришла новая открытка: «Наилучшие воскресные пожелания из «Тиволи» в Копенгагене». Итак, «железный занавес» был прорван; оказалось, что и один в поле воин!

Перерыв в переписке наступил внезапно: 2 июня 1933 года Карла Грюнберга арестовали и бросили сперва в крепостную тюрьму Шпандау, а затем в концлагерь Зонненбург. Однако, к счастью для писателя, гитлеровцы не догадались, что за птица попала в их сети; его арестовали за «старые грехи». После отвратительного карцера в мрачной «предвариловке» полицейпрезидиума, после жутких опасений, что его отправят в кровавый застенок на Гедеман-штрассе или в другой «гестаповский ад», пересыльная тюрьма в Шпандау оказалась Карлу Грюнбергу «настоящим санаторием». Его поместили в одиночку длиною в шесть шагов, побеленную клеевой краской с коричневой полосой посередине. Она больше напоминала кухню, чем арестантскую камеру. Тем, кто сидел в одиночке, полагалась дополнительная 15-минутная прогулка. Двор был довольно большим и чистым, в отличие от угрюмого каменного мешка в полицейпрезидиуме. Разрешали ходить парами и разговаривать. Заключенным давали книги из тюремной библиотеки, а раз в неделю принимали передачи от родственников.

«Общество» было отменным: писатели-коммунисты Герман Дункер и Клаус Нойкранц, один известный адвокат и один еще более известный врач были социал-демократами, беспартийный старший инженер концерна Сименса и, наконец, сам бывший президент рейхстага Пауль Лёбе, лидер социал-демократической партии Германии, уже распушенной нацистами. Всех их, не желавших найти общий язык на свободе, объединила здесь общность судьбы, а неприветливый надзиратель запирали их, как не без горькой иронии вспоминал Карл Грюнберг, одним и тем же ключом.

Находиться в одиночке изнурительно, но и в арестантских, где набивалось по 25—30 человек, пожалуй, не легче. В одну из таких камер бросили еще одного «провинившегося» писателя. На прогулках он познакомился с Карлом Грюнбергом и посоветовал ему снова взяться за перо. «Ты ведь можешь,—добавил он,—я часто читал твои вещи. Напиши о чем-нибудь, разумеется, не о политике. Обилие свободного времени, которым мы обязаны «нашему фюреру», надо использовать. В тюрьме часто создавались великолепные произведения. Кто знает, будет ли у нас на воле досуг для творчества. Я сам писал бы с удовольствием, если бы не сидел в общей камере».

Эту идею одобрил и Клаус Нойкрайц, он снабдил товарища по несчастью тетрадь в линейку.

Сперва не писалось, но затем возник поэтический рассказ «Воробьиный слет». В часы заката Карл Грюнберг любил, став на скамеечку перед окном (это, конечно, запрещалось), смотреть на мощную верхушку старого каштана, который рос на заднем тюремном дворе. Лучи вечернего солнца, утопавшего в широких лугах, где не спеша несла свои воды Хавель, мягко освещали ветви дерева и навевали элегическое раздумье: вновь прошел день томительного ожидания, день страха и надежд. Что он приблизил — час расправы или час освобождения? И вдруг старый каштан оживал, — это неведь откуда слетались стаи воробьев. Их громкое чириканье, их забавная суетливость оживляли унылый ландшафт. Постепенно, устроившись на ночь, птицы затихали.

Вот эти наблюдения и составили содержание малоизвестного рассказа Грюнберга. Коллега нашел рассказ удавшимся и посоветовал приступить к автобиографическому роману. Что ж, за сорок с лишним лет накопилось немало такого, о чем стоило бы вспомнить. Понемногу тюремная камера наполнялась близкими и далекими образами, многих уже не было в живых. Из глубины души возникали видения былого, вспоминались колоритные эпизоды. И хотя узник по-прежнему оставался в четырех стенах, но он уже не был одинок.

Так рождался замысел романа «Квартет теней», книги, оконченной в 1948 году. Она была задумана как первая часть триптиха, в котором писатель стремился исторически правдиво отразить жизнь и борьбу, радости и страдания угнетенных. Ему хотелось впервые в немецкой литературе создать трилогию в форме пролетарской семейной хроники: в жизни одной рабочей семьи проследить развитие и нарастание рабочего движения в Германии, начиная с середины прошлого столетия, то есть после революции 1848 года.

«Квартет теней» охватывает период до начала XX века. Своеобразный по своей форме, он как бы распадается на две неравные и очень различные части. Первая повествует с нзрядной долей художественного вымысла о прародителях семейства Грюнбергов и затем (весьма подробно) об отце писателя, памяти которого посвящен этот роман. В ткань повествования вплетены

зарисовки быта середины и конца XIX века, эпизоды борьбы против бисмарковского «закона о социалистах» и т. п.

Вторая часть «Квартета теней» начинается с рождения мальчика Карла Фредхана (образ сугубо автобиографичный) и представляет собой подробные мемуары, которые ведутся от лица юного Карла. Они рассказывают нам о его тяжелом детстве и трагической кончине отца. Таким образом возникло малооправданное, искусственное сочетание обычного романа с мемуарами, причем роль связующего звена играет глава, которая, нарушая все хронологические рамки повествования, совершенно неожиданно переносит читателя в концлагерь, где автор работает над своим романом.

Создавая «Квартет теней», Карл Грюнберг стремился обогатить жанр семейной хроники, не страшась рискованного эксперимента в области формы. Видимо, явная неудача подобного эксперимента вынудила писателя отказаться от дальнейшей работы над трилогией. Сам же замысел был весьма плодотворным, как это показала впоследствии трилогия Вилли Бределя «Родные и знакомые».

Из Шпандау Карл Грюнберг попал в концлагерь Зонненбург, где девизом стойких антифашистов было приветствие: «Для нас солнце не зайдет!» На рождество писателя освободили по массовой амнистии, как «исправившегося». Он немедленно сел за новые корреспонденции за границу. Теперь это были сообщения очевидца. В Шпандау Карл Грюнберг встретил антифашиста: на затылке у бедняги сигарами были выжжены знаки свастики; в Зонненбурге он видел еще более садистские издевательства над заключенными. На этот раз ему удалось раздобыть фирменные конверты; на них он щедро наклеивал марки национал-социалистской благотворительной организации; а в адресе отправителя указывал какую-нибудь типично скандинавскую фамилию. В таком виде письма благополучно доходили до Швеции.

Новый перерыв связи был вызван новым арестом по обвинению «в принадлежности к запрещенной коммунистической организации». Опять концлагерь Зонненбург, и опять повезло с амнистией. Выйдя на свободу, писатель смог опубликовать подробности об истязаниях и

убийстве замечательного поэта Эриха Мюзама в концлагере Ораниенбург. Все детали Карл Грюнберг узнал от одного из заключенных, переведенного оттуда в Зонненбург. Сообщение о гибели Эриха Мюзама взбудоражило мировую общественность, его перепечатывали другие газеты, передавали по радио. Так была разоблачена очередная ложь гитлеровцев о самоубийстве Эриха Мюзама.

За этой информацией последовали другие, лишь в 1937 году связь с Швецией прекратилась окончательно. В статье «Подлинный немецкий патриот — писатель Карл Грюнберг» Артур Магнусон с полным основанием сказал: «Тот, кто в тридцатые годы следил за антинацистской прессой, несомненно читал многое, что было написано Карлом Грюнбергом... По хорошо продуманным тайным каналам его корреспонденции просачивались за границу»¹. А в июне 1946 года он же прислал из Ютерна письмо: «Дорогой друг Карл Грюнберг! Сердечное спасибо за вашу весточку. Чрезвычайно рад, что вы наконец сравнительно удачно выбрались из фашистского ада. Пошлю вам перечень статей, писем и т. д., которые я получил от вас за эти годы. Список этот ни в коей мере не претендует на полноту, но это все, что удалось сейчас разыскать из сохранившихся статей, корреспонденций и заметок...»

Далее Артур Магнусон перечисляет примерно тридцать статей и сообщений о «буднях гитлеровской Германии». Они были опубликованы в шведских газетах «Нюдаг», «Сюдвенска кюрирен», «Арбетарен», «Бранд» и других изданиях и стали достоянием широкой антифашистской общественности.

Нелегальная антифашистская деятельность Карла Грюнберга не исчерпывалась изданием «Крота» и посылкой информации за рубеж. В интересном рассказе «На волоске от гибели» писатель вспоминает о том, как летом 1944 года ему удалось раздобыть важные сведения о новом оружии гитлеровцев, специальных быстроходных торпедных катерах. Эти одноместные катера должны были обрушиться на флот союзников во время предполагаемой высадки войск у берегов Нормандии. С этим «чудо-оружием» писатель познакомился при следующих

¹ Здесь и ниже цитируются материалы из архива Карла Грюнберга.

обстоятельствах. В 1943 году его в принудительном порядке направили в пожарную команду: усилившиеся бомбежки вызвали большое количество пожаров в стране. Сперва Грюнберг попал в Эссен, но затем был переведен в Берлин, где служил помощником пожарного на катере в Берлинском порту. Там-то он и увидел необычные лодки. «Во мне,— пишет автор,— пробудился энтузиазм исследователя. В обеденный перерыв я затесался в толпу матросов, железнодорожников и портовых рабочих, с трудом грузивших те самые лодки на железнодорожную платформу. В своей форме я не вызывал подозрений и мог внимательно осмотреть лодки изнутри и снаружи. Моряки, уже сильно подвыпившие, держались важно и таинственно»¹. Вскоре Карл Грюнберг разведал основное, но как сделать страшную тайну достоянием союзников? Пришлось снова рискнуть и отправиться все к тому же Бернгарду, который хоть и был уже на свободе, но находился под наблюдением. Поездка оказалась удачной: у Бернгарда была связь с подпольной группой, имевшей передатчик.

В концлагере Золиенбург Карл Грюнберг подружился с отважным антифашистом Паулем Маурером. Их выпустили вместе, и Пауль вскоре бежал в Чехословакию. Затем он сражался в Испании, потом попал во Францию; здесь он выправил себе французский паспорт и стал Полем Моро. В новом качестве он завербовался на работу в Германию и благодаря «хорошим знаниям немецкого языка» стал переводчиком и был на отличном счету у начальства.

Он снова установил связь с Карлом Грюнбергом, и они решили составлять и распространять листовки, подрывающие авторитет фюрера. В качестве основного материала Карл Грюнберг использовал... нацистский талмуд — «Моя борьба». Умело подбирая определенные тезисы из этой «настойчивой книги национал-социалиста», писатель создавал листовки большой силы и убедительности. Они составили цикл — «Гитлер, каким его никто не знает». Пауль размножал листовки и отправлял большую часть их на фронт, бывшим инженерам, занимавшим офицерские должности в армии. Их адреса достава-

¹ К. Грюнберг. Побег из отеля «Эдем». М., «Прогресс», 1964, стр. 127.

ла Хелла, дочь Грюнберга, работавшая в то время в одном из технических издательств.

Затем Пауль надолго исчез; увидеться с ним писателю довелось лишь... в следственной тюрьме, куда его вызвали на очную ставку с «свежеиспеченным французом». В силу ряда благоприятных обстоятельств писателю и на этот раз удалось благополучно выйти из бедственного положения. Важным козырем оказались «конспекты» книг и речей нацистских лидеров, проштудированных им с предельной добросовестностью.

Разгром «III империи» дал Карлу Грюнбергу возможность свободной творческой деятельности. Как и многие другие деятели культуры, он стремился участвовать в строительстве нового государства прежде всего как гражданин. Буквально в первый же день свободы писатель помогает создать в Панкове «Народный комитет восстановления страны»; затем ему поручают организовать в своем районе новый, демократический суд, первым председателем которого стал Карл Грюнберг. Позднее он описал эти начальные шаги демократической юстиции в рассказах. Только после того как стране была оказана «первая помощь», Карл Грюнберг снова вернулся к литературной деятельности.

Призывы в ночь

«Я мог бы использовать годы эмиграции,— писал Эрих Вайнерт,— особенно спокойные и обеспеченные годы, проведенные в Москве, для того, чтобы реализовать те большие поэтические замыслы, которые я давно лелеял. Но реализация таких планов не удовлетворила бы меня, так как я считал это бегством от важнейшей задачи дня: непосредственно и как можно чаще воздействовать на немецкий народ, чтобы помочь ему освободиться от губительного гипноза, овладевшего им». И поэт, у которого слово никогда не расходилось с делом, самоотверженно выполнял трудную задачу, создавая свои поэмы, стихи, фронтовые листовки в самой гуще событий и сражений.

В ночь поджога рейхстага коричневые погромщики ворвались в квартиру Вайнерта, желая расчитать с ненавистным сатириком. Поэта спасла случайность: 25 февраля он уехал в очередное пропагандистское турне в Швейцарию. Штурмовики варварски разгромили квартиру и уничтожили все рукописи. Жене с дочкой удалось скрыться и перепра-

виться через границу к мужу. Начались трудные эмигрантские будни.

Первое время Эриху Вайнерту было нелегко. Находившийся все время в центре политической жизни родной страны, выступавший почти каждый день перед близкой ему аудиторией, он вдруг оказался изолированным и от важнейших событий, и от круга своих слушателей. Он лишился среды, которая питала его творчество. «Только среди этой тишины, которая здесь (в Швейцарии.— В. Д.) меня окружала, для меня стало очевидным, как необходима поэту та непосредственная связь с народом, которая помогает найти верное поэтическое выражение своих мыслей»,— писал он о тягостных днях изгнания. Однако трудности не сломили поэта, не парализовали его творчества; они наложили некоторый отпечаток лишь на его швейцарские стихи первых месяцев эмиграции.

В последующих стихотворениях антифашистская сатира Вайнерта пропитана пафосом гнева и обличения. Поэт зло высмеивает вздорную демагогию нацистов, их тщетные попытки затормозить ход исторического развития. Уже в «Балладе об императоре Нероне» (1933) каждый читатель узнавал в образе этого варвара и людоеда — Гитлера, несмотря на то что вся она выдержана в иносказательном духе. Более того, именно благодаря своей иносказательности и двуплановости «Баллада об императоре Нероне» достигает значительного сатирического эффекта. Характерной особенностью, усиливающей сатиричность образа, является мастерское использование анахронизмов. Параллель с жестоким, бесчеловечным императором, как и перефразировку строк из гейневского «Валтасара», поэт использует для предсказания бесславного конца коричневых погромщиков.

Первым в антифашистской литературе сравнив фашистских погромщиков и Нерона, Эрих Вайнерт создал яркое сатирическое произведение.

Швейцарское правительство сперва запретило все выступления Эриха Вайнерта, а затем выслало его из страны. Поэт переселился в Париж, где в то время нашли приют многие немецкие эмигранты. Большинство их жило впроголодь в убогих мансардах Латинского квартала. Семья Вайнерта бедствовала так же, как и другие эмигранты, но сохраняла бодрость духа. Поэт снова выступает с речами и стихами; его выступления проходят

и в кабинетах парижских кафе, и в больших переполненных залах. На вечера Вайнерта охотно приходили эмигранты из Германии, Польши, Югославии, а также парижане. Бурные овации выражали и признание выдающегося мастерства Вайнерта, и симпатии к свободолюбивой, непокоренной Германии, представителем которой он являлся.

Поэт часто встречается со своими французскими единомышленниками, получает много дружеских писем, и все-таки он тяготится парижской атмосферой. Всеми своими помыслами он в Германии. Что там творится? Доходят ли до соотечественников его стихи? Не бьют ли они мимо цели? Эти мучительные вопросы не позволяют ему оставаться в Париже: слишком мало связи с родиной, и он переезжает в Саар.

В 1934 году политическая обстановка в Сааре была накалена до предела: приближался день плебисцита, решавшего вопрос — присоединится ли Саарская область к Германии или останется под управлением Лиги Наций. Разумеется, гитлеровцы прилагали все усилия, чтобы включить эту мощную угольную и металлургическую базу в состав рейха. Фашистская организация Саара — «Немецкий фронт», — получавшая от гитлеровцев щедрую поддержку, копировала приемы «старших» и разжигала шовинизм, опираясь на демагогию и насилие. За несколько месяцев до плебисцита фашисты усилили террор, не останавливаясь даже перед убийствами. Вот одна из многочисленных листовок, которые подбрасывали в подъезды домов, в почтовые ящики квартир: «Разумное слово в решающий час! Ты ведь не захочешь стать предателем! Ты не захочешь вместе со своей семьей оказаться в опале и быть изгнанным! Ты не захочешь, чтобы тебя называли изменником родины!» В конце каждой листовки стояло: «Вспомни об этом в день плебисцита!»

Эрих Вайнерт приехал в Саар в разгар всех этих событий. Первый же вечер — у немецких шахтеров — прошел с колоссальным успехом; переполненный зал приветствовал поэта бурными аплодисментами, криками: «Рот фронт!», пением «Интернационала»; Вайнерт снова оказался в своей стихии — в бою, в действии. Французская администрация Саара разрешила ему выступать со следующим ограничением: «... разрешается исполнять только такие отрывки из собственных произведений, которые

лишены политического содержания; политические речи и комментарии запрещаются»; поэтому, выйдя на сцену, поэт сразу заявил, что совсем не будет говорить о политике, а ограничится чтением стихов, ибо поэзия, как известно, не относится к области политики. Зал прекрасно понял поэта, а чиновникам не удалось сорвать вечер.

Фашисты забеспокоились, узнав о приезде революционного сатирика; газеты стали бить тревогу, требуя запрещения его вечеров и недвусмысленно призывая расправиться с самим поэтом. Группы так называемого «Немецкого фронта» пытались сорвать выступления Вайнерта, однако шахтеры создавали надежную охрану, и носителям «коричневой культуры» приходилось ограничиваться мелкими пакостями: они били стекла, прокалывали шины автомобиля Вайнерта, портили электрическую проводку в залах. Однажды, когда поэт уже читал стихи со сцены, в зал вошло несколько полицейских, чтобы арестовать его. Дружное возмущение зала, в котором находилось свыше восьмисот рабочих, заставило полицейских отказаться от своего намерения. Попытки фашистов сорвать выступления Вайнерта в Сааре потерпели неудачу; поэт с успехом провел около двухсот вечеров.

Во многих антифашистских стихах Вайнерт запечатлел конкретные исторические персонажи («Шпейерман», «Имперский поэт» и др.). Фигуры современников приобретают в этих стихах широкий обобщающий смысл. Героем стихотворения «Шпейерман» (в первой редакции «Шпейерле») является весьма популярный в веймарской Германии чтец Альфред Бейерле, известный своей беспринципностью. Вайнерт останавливает свое внимание на этом политическом приспособленце потому, что он был типичен для тех интеллигентских кругов, которые «в двадцать четыре часа» переменяли свои «убеждения» и присягнули на верность гитлеровским сатрапам. Это стихотворение представляет собой краткую биографию политического хамелеона, готового служить кому угодно, лишь бы это было ему выгодно; оно пользовалось большим успехом в кругах антифашистов.

В сатире «Имперский поэт» Вайнерт показывает фашистского писателя:

В архив сдан Гёте, не в почете Шиллер,
Лауреатства Манны лишены.

Зато вчера безвестный Ганс Душилер
Достиг невероятной вышины,
Назначенный «певцом родной страны».

В его стихах грохочет шаг парада.
Грамматикой он их не запяtnал.
Ганс интеллектом сроду не страдал.
Как Вессель, он строчит бандитирады.
В них — кровь и пламя, в них звенит металл.

(Перевод Л. Гинзбурга)

Концентрация внимания читателя на определяющей черте героя приводит к сознательному заострению образа — к гиперболе или гротеску. Но и сильно заостренные сатирические образы (например, в стихах «Песня о brave патриоте», «Без пяти минут герой нации» и др.) сохраняют у Вайнерта верность жизненной правде и не нарушают реалистического характера его поэзии. Прибегая к сознательному преувеличению, поэт с огромной силой раскрывает смысл и характер явления. Гипербола и гротеск помогают Вайнерту сделать фигуры врагов чудовищными, подчеркивая тем самым серьезность фашистской опасности.

Находясь в Сааре, Вайнерт жадно ловит каждую весточку из Германии. Из Франкфурта он получил маленький сборничек, размноженный на гектографе, включавший в себя десять его новых антифашистских стихотворений, в том числе «Джон Шер и товарищи». Вскоре стало известно, что аналогичные издания стихов Вайнерта отпечатаны и тайно распространяются также в Берлине и в Мюнхене.

Спасаясь от преследований, Вайнерт нелегально проживал в гостинице пограничного местечка Форбах. Однажды погожим весенним утром туда явилось шесть молодых туристов; с гитарой и мандолиной они расположились за столиками, видимо собираясь подкрепиться перед восхождением на Кройцберг. Но когда к ним подошел хозяин, то один из парней сунул ему в руки записку и попросил передать ее господину Вайнерту. Уверения хозяина, что Вайнерт у него в гостинице не живет, пришельцы встретили понимающей улыбкой. Вскоре все выяснилось: гости оказались студентами из Берлина; они приехали сюда в каникулы, чтобы повидать поэта и получить у него новые стихи для подпольных газет. Так

как записывать стихотворения было опасно, они решили провести в гостинице денек-другой и выучить все, что нужно, наизусть. Вайнерту понравилась эта оригинальная реализация гейневского способа провозить «опасную контрабанду», и он охотно просидел два дня с юными смельчаками, помогая им учить стихи. Через месяц он получил следующую «безобидную» открытку: «Мы все шестеро благополучно прибыли домой. Впечатления, которые мы вынесли из поездки, были очень яркими и вызвали здесь бурный восторг. Приветствуем вас!»

Все эти факты убедительно отвечали на вопросы, мучившие поэта. Нет, его стихи не били мимо цели! И с неиссякаемой энергией Вайнерт продолжал борьбу. Министр внутренних дел третьего рейха Фрик выступил в газетах с сообщением о лишении Вайнерта немецкого гражданства за нарушение «долга верности государству и народу», выразившееся в том, что «он выступает как оратор на собраниях эмигрантов и пишет для эмигрантских и подпольных газет». На эти тирады Фрика Вайнерт ответил листовкой в прозе, где язвительно поблагодарил незадачливого министра за сообщение, из которого миллионы немецких рабочих и крестьян узнали о том, что поэт жив и по-прежнему находится в авангарде антифашистских борцов.

Победа фашизма в Саарской области вынудила Вайнерта вернуться в Париж. Вскоре он получает приглашение Союза советских писателей приехать в Москву и летом 1935 года с женой и дочерью отправляется морским путем (через Данию, Швецию и Финляндию) в СССР. 15 августа в Ленинграде состоялся первый «Вайнерт-абенд». Ленинградская общественность оказала Вайнерту самый радушный прием. По приглашению рабочих поэт посетил завод имени Кирова и выступил на импровизированном митинге, который прошел под знаком международной солидарности пролетариата. Вайнерт несколько раз выступил и в Москве, а затем выехал в составе бригады венгерских и немецких писателей на Украину для ознакомления с жизнью и бытом рабочих и колхозников. Так как поэт уже в 1931 году был в Советском Союзе, он имеет возможность воочию убедиться в огромных успехах социалистического строительства. «Эти успехи,— сказал он в одной из бесед,— укрепляют в нас веру в конечную победу мировой революции, воо-

душевляют нас на непримиримую, жесточайшую борьбу с наглюющим фашизмом. Этой задаче подчиняю и я все мое творчество»¹.

Отсутствие непосредственной связи с Германией не так сильно тяготило Вайнерта в Москве, как, например, в Швейцарии или Париже. Во-первых, в СССР поэт, по его собственному признанию, не чувствовал себя эмигрантом; во-вторых, он получил возможность обращаться к своим соотечественникам по радио. И Вайнерт становится активным, неременным участником радиопередач для Германии. Такому поэту, как Вайнерт, привыкшему к самому тесному контакту с аудиторией, трудно было писать для микрофона: его слово не находит привычного отклика внимательного и требовательного слушателя. Да и слушает ли его вообще кто-нибудь? Однако ответное эхо аудитории скоро докатилось до поэта. Оно докатилось в виде писем, которые поступали не только из Германии, но и от немецких эмигрантов в Америке, Швеции, Франции и других стран. В письмах были одобрения, советы, просьбы.

Наряду с сатирой Вайнерт обращается в эти годы к героической лирике, тесно связанной с его работой пропагандиста и агитатора. Ему чуждо стремление к витийству, к пышной декламации; патетика самого высокого стиля подчинена конкретным агитационным задачам:

Наклейте, люди, этот стих
На видном месте, как приказ,
Чтоб он допек! Чтоб он достиг
Людских сердец, и душ, и глаз!
О чем ты думал день и ночь?
О том, как смертнику помочь?

О том, как смертнику помочь,
Ты разве думал до сих пор?
Но если ты отступишь прочь,
Палач исполнит приговор,—
И ближний твой, товарищ твой,
Простится с гордой головой!

(Перевод А. Голембы)

В стихотворном цикле «Спутники» он рисует замечательных гуманистов, мужественных борцов демократического лагеря.

¹ «Литературная газета», 29 августа 1935 года.

Стихи Вайнерта о Тельмане («Эристу Тельману», «Товарищу Тельману», «Тельман» и др.) были поэтическим вкладом в широкое международное движение в защиту Тельмана. Упрятав вождя немецкого пролетариата за сотни засовов, тюремщики все же не уничтожили его грозной силы:

Онн тебя охраняют,
Как будто ты динамит.
Они покой теряют:
Твой ровный голос гремт.

Как в тысячедневном походе,
Он слышен сквозь замки,
И сердце на свободе —
Оковам вопреки...

(Перевод Е. Николаевской)

Вернувшись из Саара в Париж, Вайнерт в письме от 5 июля 1935 года, направленном Эристу Тельману в тюрьму, писал: «Если бы ты только видел, как на многочисленных сборищах в Сааре... где я читал стихотворение, посвященное тебе, все присутствующие в едином порыве вскочили с мест и молча подняли сжатые кулаки, выражая этим свое уважение и свою любовь к тебе. Я горжусь тем, что мне снова и снова удастся вызвать в них эти чувства».

Стихотворения «Димитров», «Один за всех и все за одного», «Годовщина поджога рейхстага» воскрешают в нашей памяти беспримерную стойкость замечательного коммуниста на историческом процессе в Лейпциге.

Создавая поэтические портреты выдающихся борцов демократического лагеря, Вайнерт включает в эту своеобразную галерею Максима Горького, Анри Барбюса, Ромена Роллана.

Каждый из них обрисован поэтом по-своему, но все они едины в преданности угнетенным и обездоленным, в любви к «крепости мира» — Советскому Союзу, в неукротимой ненависти к мировому фашизму, несущему порабощение людям и гибель всей человеческой культуре.

Стихотворение «Ромену Роллану» Вайнерт прочитал по московскому радио в день семидесятилетия выдающегося писателя Франции. Юбиляр ответил поэту следующим письмом: «Дорогой друг Эрих Вайнерт! Ваше прекрасное стихотворение, обращенное к моему народу, глубоко взволновало меня. Каждая из наших стран с их

великой древней культурой — Германия, Франция и др. — внесет в новый мир — во всемирный Союз Социалистических Республик — огонь души своей нации. Вот будет прекрасное пламя! От всего сердца жму Вашу руку».

Однако, говоря об антифашистах, имена которых обошли весь мир, Вайнерт не забывает о тысячах подпольщиков, которые изо дня в день ведут опасное и неравное сражение с временно победившей кликой. Эта борьба производила сильное впечатление даже на врагов. Так, например, шеф берлинского гестапо Дильс сказал на одной из пресс-конференций: «Должен со всей откровенностью сознаться, что, можно сказать, изумительны те самопожертвования и героизм, с которыми германские коммунисты продолжают свою подпольную работу. Романтичность их деятельности можно сравнить разве только с романтичностью русских революционеров времен царизма. Я бы никогда не подумал, что наши немецкие коммунисты способны на что-нибудь подобное»¹.

В таких стихотворениях Вайнерта, как «Полиция ищет Дитмайера», «Голос подпольщика», «Герои», «Незаконная газета» и др., показаны замечательные образцы безымянного и беззаветного героизма, лишенного какой-либо позы. В форме проникновенного лирического послания к юному антифашисту Зеппу написано стихотворение «Другу-подпольщику». Вскоре Вайнерт получил из Берлина экземпляр нелегальной газеты, в которой оно было напечатано. Рядом был помещен стихотворный ответ подпольщиков. «Мы знаем, — писали они, — что, обращаясь к Зеппу, ты имел в виду всех нас, и мы отвечаем тебе от имени всех тех, к кому ты обратился:

Дружище Эрнх, ты хочешь, наверно,
Узнать про дела и про мысли наши.
Народ тут сегодня настроен скверно;
Не помогают ни речи, ни марши.

И по стране уже шепот ползет:
Нет, дело дальше так не пойдет!
Думка у многих засела в сознание:
Поможет нам только народа восстание!²

¹ Сб.: «Германский фашизм у власти». М. — Л., Соцэкогиз, 1934, стр. 5.

² Erich Weinert. Rufe in die Nacht, Berlin. Verlag «Volk und Welt», 1947, S. 16. (Перевод наш. — В. Д.)

Подобные весточки из Германии поднимали дух Вайнерта. Он черпал в них новые силы; они помогали ему создавать такие жизнерадостные, полные народного юмора стихи, как: «Это Берлин? Нет, это не Берлин!», «Несокрушимые» и др.

Вайнерт понимал, что для победы над фашизмом необходима консолидация всех прогрессивных сил, и поэтому активно пропагандировал в своем творчестве идею единого антифашистского фронта. «Обманутым», «Народный фронт — фронт народов», «Призыв к мыслящим», «Там зреет сила» и многие другие стихотворения призывали к самому широкому объединению прогрессивных сил в борьбе против гитлеризма. Не ограничиваясь воззваниями к пролетариату, поэт обращается к немецкой интеллигенции. В мировой истории интеллигенты нередко выступали против деспотизма и тирании, но, восклицает поэт, как часто они смирялись с произволом, если он облакался в мантию воображаемой законности. С непонятной близорукостью шла интеллигенция на самые преступные компромиссы, свыкаясь с царящим злом. И вы, обращается Вайнерт к немецким интеллигентам, смирились с вандализмом гитлеровцев.

Стихотворение «Там зреет сила» — отклик поэта на отказ руководства социал-демократической партии Германии от предложенной коммунистами совместной борьбы против фашизма, отказ, который последовал осенью 1935 года на совещаниях в Праге и в Париже. «Загляните в концлагерь, — говорит поэт, — где жуткая действительность объединяет на борьбу с фашизмом всех без исключения. Тысячи жертв в лагерях и тюрьмах, горе жен и матерей, все новые и новые злодеяния каждый день — разве этого недостаточно для объединения? И стоит вам объединиться, как у вас появится несокрушимая сила; вы сможете выйти из подполья на открытый штурм врага».

Единство и братская солидарность трудящихся всего мира были убедительно продемонстрированы в годы испанских событий.

Выше уже говорилось о героической деятельности Эриха Вайнерта в Испании и о его заключении во французском лагере Сен-Сеприен. Вернувшись в Москву, Вайнерт в сложной международной обстановке 1939—1941 годов, когда был заключен пакт о ненападении ме-

жду Германией и СССР, занимается по преимуществу переводами и другими литературными работами. Он перевел «Демона», «Мцыри» и некоторые стихотворения Лермонтова (в том числе «Родина», «На смерть поэта», «Спор», «Поэт», «В шапке золота литого»), стихи и поэму «Гайдамаки» Тараса Шевченко, стихи Ивана Франко, произведения советских поэтов.

Особый интерес представляет работа Вайнерта над переводами стихотворений замечательного французского поэта — Эжена Потье. До 1936 года Вайнерт был знаком с творчеством автора «Интернационала» лишь по бесстрастным и слабым переводам Вальтера Мeringa, который оказался не в силах передать боевой задор и высокое мастерство, свойственные стихам Потье. В Москве Вайнерт впервые прочел Потье в подлиннике. Это знакомство произвело на него неизгладимое впечатление. «Чем больше я занимался стихами Потье, — писал Вайнерт, — тем яснее вырисовывался передо мной этот Тиртей Парижской коммуны, тем больше узнавал я в нем одного из наших кровных братьев, чьи стихи еще не стали историей, — нет! — они врываются как злободневные призывы в наше бурное сегодня... Этот Потье для меня товарищ по партии, образец того, что называют «poeta militants»¹, который не брезжит на лире за письменным столом, а смотрит на свою песню как на крепкий и отточенный штык, пригодный для рукопашного боя».

Вайнерт перевел свыше пятидесяти стихотворений Потье, объединив их в сборник, который впервые был издан в 1938 году в Киеве. Своим переводам Вайнерт предпослал обстоятельное предисловие, в котором знакомит читателя с интересной биографией Потье и дает краткую оценку его творчества. Считая Потье одним из выдающихся революционных поэтов XIX столетия, Вайнерт называет его «первым революционно-пролетарским поэтом Франции». Следует отметить, что из большого наследия Потье Вайнерт отобрал только его политические стихотворения. Потье, автор любовных песенок и стихов, воспевающих природу, оказался для Вайнерта неинтересным.

В начале 1940 года Вайнерт рецензирует по просьбе советского издательства переводы стихотворений Влади-

¹ Воинствующий поэт (лат.).

мира Маяковского и его поэм «Хорошо!» и «Владимир Ильич Ленин». В обстоятельной рецензии (тридцать страниц на машинке) поэт внимательно разбирает удачи и промахи переводов Гуго Гупперта и Франца Лешингера, останавливаясь на каждом из пятидесяти четырех стихотворений. Вайнерт пишет свою рецензию как поэт и старший товарищ; он не ограничивается констатацией тех или иных недостатков, а каждый раз предлагает, не навязывая, свой вариант исправления. В особо трудных случаях (например, для «Нашего марша») он дает свой перевод всего стихотворения. Эта рецензия — свидетельство скромности и доброжелательности Вайнерта, его высокой требовательности к искусству перевода.

Работа Вайнерта-переводчика дала новые импульсы Вайнерту-поэту. В его замыслы этих лет входит создание героического эпоса о Крестьянской войне 1525 года, работа над большой поэмой «Париж», посвященной Французской революции 1789 года, обработка уцелевших испанских материалов. Вероломное нападение гитлеровцев на Советский Союз отодвинуло выполнение этих творческих планов.

Свою преданность идеям социализма Вайнерт всю жизнь доказывал делом. Поэтому его друзья не удивились, когда — уже 22 июня 1941 года — он подал заявление в Главное политическое управление Красной Армии с просьбой использовать его в качестве инструктора-пропагандиста для ведения агитационной работы среди немецких солдат. А в дневнике поэта появилась энергично подчеркнутая запись: «Нападение немецких фашистов на Советский Союз. Начало войны. Первый день последней войны человечества». Заключительная фраза весьма характерна для энергичной, жизнерадостной натуры Вайнерта. Уже почти два года идет война в Европе, началась ожесточенная схватка не на жизнь, а на смерть на полях России, предстоят суровые и кровавые испытания, но в гуле грозных сражений не умолкает тема мира, подкрепленная непоколебимой верой в конечную победу. В течение всех четырех лет войны Вайнерт ни разу не усомнился в ее исходе и никогда не уставал подчеркивать, что уничтожить фашизм — это значит уничтожить войну.

6 октября 1941 года ЦК Коммунистической партии Германии выступил с воззванием к немецкому народу и

немецкой армии, в котором объявил Гитлера военным преступником и врагом Германии. Война, говорилось в воззвании, продлится до тех пор, пока Гитлер и его клика будут у власти, и поэтому Гитлер должен пасть, чтобы жила Германия. Эта идея легла в основу коммунистической агитации во второй мировой войне. КПГ сумела объединить антифашистов, находившихся в подполье или в эмиграции. Известную помощь в этом ответственном деле оказали и наиболее сознательные военнопленные. Так, уже 8 октября 1941 года состоялось первое совещание немецких военнопленных, призвавшее немецкий народ свергнуть Гитлера и заключить почетный мир с Советским Союзом. 12 июля 1943 года военнопленные вместе с немецкими эмигрантами учредили Национальный комитет «Свободная Германия», целью которого было создание свободной и демократической Германии.

Просьба Вайнерта была удовлетворена, и он получил возможность принять непосредственное участие в борьбе против фашистских захватчиков. Поэт выступает по радио, пишет листовки в стихах и в прозе, которые печатались миллионными тиражами и сбрасывались советской авиацией за линией фронта. Он выезжает с микрофоном на передовые позиции и обращается к немецким солдатам с вдохновенными речами, в которых разъясняет преступность нападения на Советский Союз и призывает во имя спасения Германии покончить с бесчестной войной. Поэт принимает также активное участие в агитационной работе в лагерях немецких военнопленных и сотрудничает в их печатных органах — газетах «Фрайес ворт», «Ди вархайт» и др. Он был единогласно избран президентом Национального комитета «Свободная Германия», что явилось красноречивым признанием выдающихся заслуг поэта в сражении за свободную демократическую Германию.

В ноябре 1942 года Вайнерт вместе с Вальтером Ульбрихтом и Вилли Бределем выезжает на Волгу, где выступает перед солдатами 6-й немецкой армии, попавшей в Сталинградский «котел». Перед Вайнертом и товарищами стояла задача: пропагандировать идею почетной капитуляции, которая сохранила бы жизнь десяткам тысяч немецких солдат. Каждый день выступали немецкие коммунисты на различных участках «котла», объясняя бессмысленность дальнейшего сопротивления.

В своем фронтовом дневнике Вайнерт описывает обычные условия, в которых приходилось вести подобные выступления: «Вчера с наступлением темноты мы впервые выехали на передовые позиции с звуковой установкой. Днем мы ее испытывали, и оказалось, что при безветренной погоде голос говорящего слышится очень явственно на восемьсот метров. На передовой трудность заключается в том, чтобы скрыть высокую машину от противника. Особенно ясно это стало ночью. Белая степь залита лунным светом. Это затрудняло наше передвижение. К тому же совершенно безветренно. Если немцы не будут стрелять, то издали услышат шум нашего мотора и насторожатся. Когда машина, используя каждую неровность местности, продвигалась вдоль нашей передовой, с той стороны начался беспорядочный пулеметный огонь. Вокруг взлетали белые ракеты. Наша машина осторожно спустилась с кручи в небольшую густую рощицу.

Пули хлестали сквозь ветви деревьев. Техники спокойно приступили к работе. Разведчики сообщили, что расстояние до передовых позиций противника — самое большее четыреста — пятьсот метров. Поблизости ни одного блиндажа. Пришлось вести передачу из ямы, где мы были защищены от ружейного огня, но не от мин и снарядов...

Загудел генератор. Немцы, должно быть, услышали. Огонь усилился. Поминутно взлетали ракеты.

Мы установили микрофон в яме. Диктор объявил, кто будет выступать. Вальтер начал:

— Соотечественники! Поговорим на родном, немецком языке. Здесь, по другую сторону фронта, тоже немцы. Не пленные, а свободные немцы. Мы приехали сюда, на фронт, с единственной целью — спасти жизнь десятков тысяч наших земляков. Мы хотим рассказать вам правду, которую бессовестно скрывают от вас офицеры...

При первых же словах стрельба прекратилась. Стало совсем тихо.

— Слушают, — сказал майор.

После Вальтера выступил я. Мы говорили долго. Ни одного выстрела. Немцы слушали. Но не успели мы кончить и вылезти из ямы, как что-то со свистом прорезало воздух. Этот звук был нам знаком.

— Мины! — крикнул майор. — В укрытие!

Мины ложились около балки. Целились, видно, в ма-

шину. Недолет. Последняя мина упала в метрах ста от нас»¹.

Опыт отважных выступлений Эриха Вайнерта, Вилли Бределя и др. непосредственно с боевых позиций был в дальнейшем успешно использован, и не только на Восточном фронте. Так, например, Клаус Манн, вступивший в 1943 году в армию, осенью 1944 года обращался через микрофон к своим солдатам-соотечественникам во время военных операций на Апеннинах. Так свободное слово открыло свой второй фронт.

В ходе наступления Советской Армии и ликвидации окруженных немецких войск Вайнерт использовал каждую возможность для своей пропагандистской работы, оставаясь в рядах наступающих войск до полной капитуляции 6-й армии. Лишь после завершения этой исторической операции поэт возвращается в Москву, где возобновляет свою деятельность на радио. Московская радиостанция ежедневно вела передачи для Германии по четыре и больше — до восьми — часов в день. Чтобы привлечь слушателей, в начале и в конце сообщений передавались приветы немецких военнопленных своим родственникам. Вайнерт стал активным участником этих радиопередач. Не было такого важного события, такого серьезного вопроса, которого бы он не коснулся. Часто поэт читал по радио свои новые стихи.

Круг обязанностей Вайнерта расширился настолько, что для литературного творчества почти не оставалось времени. И тем не менее в годы войны вышли два сборника стихов — «Немецким солдатам» (1942) и «На истинного врага» (1944), составленные исключительно из стихотворений военных лет.

Над чем бы ни работал Вайнерт в те дни — над листовкой или воззванием, стихотворением или карикатурой, переводом или публицистической статьей, — его деятельность была подчинена задаче, вставшей перед всеми советскими людьми: «Все для фронта — все для победы!» Остальное казалось второстепенным. Уже в дни июньских боев 1941 года Вайнерт выступает со стихотворением «Немецким солдатам», две части которого (начало и середина) явились его первыми листовками.

¹ Эрих Вайнерт. Избранное. М., Гослитиздат, 1958, стр. 441—442.

Большинство стихотворных фронтовых листовок Вайнерта — это пламенные обращения к сознанию и к чувству немецкого солдата — рабочего или крестьянина, который, надев солдатскую шинель, взял на себя позорную роль пособника гитлеровских бандитов. Объясняя цели и причины грабительской войны, Вайнерт утверждал, что победа советских войск поможет немецкому народу освободиться от преступной шайки Гитлера, а ускорить ее бесславный конец должно решительное восстание самих немцев.

Так возникает в стихотворении «Покончим с позором!» один из основных пропагандистских лозунгов немецких антифашистов: «Солдат, твой враг у тебя за спиной!», замечательно перекликавшийся с лозунгом, выдвинутым Карлом Либкнехтом в годы первой мировой войны: «Враг — в собственной стране!» Всею силой своего таланта, всеми средствами убеждения Вайнерт стремился донести эту истину до сознания солдата, затуманенного нацистской демагогией.

Во многих листовках решительно осуждаются чудовищные бесчинства и злодеяния, творимые гитлеровцами в оккупированных странах, и главным образом на временно захваченной территории СССР. В стихотворениях «Покиньте армию убийц!», «Палачи Европы», «Честь и позор Германии» поэт с болью и негодованием говорит о коричневых людоедах, чье дикое варварство ложится позорным пятном на историю Германии. И пусть солдаты не утешают себя тем, что они не принимали участия в страшных расправах; пассивность делает их соучастниками этих чудовищных преступлений; непротивление злу столь же преступно, как и самое зло:

Я не могу сказать, в сторонке стоя,
Что я — не тот, что я тут ни при чем.
Позор над всей страной! И надо мною!
Народ, спасенье — в действии твоём.

(Перевод А. Жарова)

Однако и Вайнерт, и другие немецкие коммунисты понимали, что народное антифашистское восстание — это, так сказать, программа-максимум. Программа-минимум, посильная для каждого, кто не желал гибнуть за грязное дело, — сдача в плен. Каждый новый пленный означал ослабление гитлеровской армии. Листовки Вай-

нерта будили и усиливали в солдатах сознание неизбежности вооруженного разгрома гитлеровской армии и, следовательно, бесцельности дальнейших жертв.

Плен — ворота в жизнь! Эту мысль поэт развивает в стихотворных листовках «Сон немецкого солдата», «Рождественская листовка», «Ворота в жизнь открыты» и др. Немецкие войска попадают из окружения в окружение, оставляя на поле боя тысячи трупов, и недалек час того гигантского котла, который позволит раз и навсегда покончить с ненавистной кликой:

Обмануты, преданы, смяты,
В котле вы сидите сейчас.
Так есть ли спасенье, солдаты?
Спасенье зависит от вас!
Для родины вашей, поверьте,
Еще вы обязаны жить.
Чем гибнуть бессмысленной смертью,
Достойней оружие сложить!

.....
Вас гложет жестокое горе,
Вы мечетесь в сумрачной мгле.
Не так ли Германия вскоре
Окажется в страшном котле?
Но Гитлер падет... Возгорятся
Миллионы огней золотых.
Для лучших времен пригодятся
Отечеству руки живых!

(Перевод Л. Гинзбурга)

Подобные предсказания находили отклик в душе немецкого солдата, который и сам уже начинал догадываться, что «тысячелетний рейх» идет «досрочно» к своей гибели. Фашистская контрпропаганда запугивала солдат, утверждая, что русские якобы расстреливают пленных. Когда эта ложь в изрядной мере разоблачила себя, в ход была пущена спекуляция на понятиях «верность присяге», «честь солдата» и т. п. Вайнерт показывает в ряде листовок — «Кому послушны», «Военная присяга», «Генерал и собака» и др., — что эта очередная стряпня геббельсовской кухни имеет целью продлить дни господства гитлеровцев. О чести и о верности заговорили те, кто лишен всякой чести, кто обманым и преступным путем, нарушив присягу, захватил власть в стране, кто бесчестно отказывался от своих обязательств перед немецким народом и народами других стран. «Задумайтесь хотя бы

над тем,— говорит поэт в листовке «Две морали»,— какие примеры вам показывают фашистские генералы. Роммель удрал из Африки, и сам фюрер наградил его Бриллиантовым крестом; Шерер бросил на произвол судьбы свой гарнизон в Великих Луках и тоже получил высокий орден; Ариим, сдавшийся в плен англичанам, был объявлен национальным героем».

Понимая, что подобные листовки могут подействовать лишь на наиболее сознательную часть солдат, Вайнерт пишет и другие, адресованные тем, кто, как черт ладаи, боится политики (таких в немецкой армии было немало) и относится с недоверием к любой политической листовке. Многие солдаты, готовые поддерживать фашистскую агрессию, пока это сулило материальную выгоду, не были, однако, связаны с фашизмом идейно и потому не собирались жертвовать своей жизнью, когда дела стали принимать плохой оборот. В листовках «Самое страшное еще впереди», «Партизаны», «Расплата не за горами» и др. поэт говорит солдатам об опасностях войны и угрозе неизбежной гибели. Вывод: всего этого можно избежать, сдавшись в плен.

В других стихотворениях — «О сыне вспомни», «Отец возвращается калекой», «Родина зовет» — поэт апеллирует к отцовским чувствам солдата, изображая тяжелое положение жейы, осиротевших детей, ужас возвращения калекой-нахлебником и т. п. Для таких плен — верная возможность сохранить себя для своей семьи, для своих детей. Стремясь воздействовать на возможно большее количество солдат, Вайнерт не пренебрегал и листовками этого рода. Основная их задача — пропагандировать плен как средство самосохранения. В случае успеха такой листовки гитлеровская армия теряла еще несколько бойцов.

В предисловии к сборнику «Призывы в ночь» (1947) Вайнерт писал: «Находясь вдали от родины, я не имел никакого оружия, кроме моих «партизан» в форме лозунгов, стихотворений и воззваний; их я засылал одного за другим в тыл, чтобы беспокоить палачей, их покровителей и любимцев, чтобы препятствовать их преступным делам и указывать путь обманутым и ищущим выхода».

Большой интерес представляет поэтому стихотворные листовки Вайнерта для тыла. Они разбрасывались в глу-

боком тылу авиацией дальнего действия. В этих листовках Вайнерт вновь обращается к своему любимому оружию — сатире. Одним из важнейших мотивов листовок для тыла являлось разоблачение вопиющего социального неравенства в гитлеровской Германии, усугубленного военными затрудиениями. Война приносит народу нищету и гибель, в то время как фашистская верхушка наживается на ней, — эта мысль все больше и больше овладевала умами рядовых немцев, несмотря на парадный трезвон Геббельса и его подручных. Такие сатиры, как «Старый берлинец беседует с матерями», «Пасхальная прогулка», «Государственный театр», вскрывали истинный смысл так называемого «единства нации», помогали разобратся в наглых демагогических трюках министерства пропаганды. Объясняя своим читателям, что не только фашистские генералы на фронте, но и промышленные магнаты и их лейб-гвардия в тылу руководствуются в своих действиях особым «кодексом чести», Вайнерт показывает, что этот кодекс не мешал им пользоваться благами их привилегированного положения и, попивая награбленное вино, публично проповедовать воду. И с новой силой звучит обращенный к немецкому народу призыв поэта свергнуть преступную банду гитлеровцев и тем самым спасти Германию и ее поруганную честь.

Едкой сатирой на пресловутую кампанию «зимней помощи» явилась стихотворная листовка «Мы бросим в бой последний хлам!» Вайнерт удачно высмеивает попытку покрыть нехватку сырья для немецкой промышленности за счет сбора жалкого скарба у населения:

Поди, жена, обшарь кладовку:
Мои носки остались там.
Ты понимаешь обстановку?
Сейчас в почете всякий хлам!
Доставай платок покойной тети
И сдай его родной стране.
Сам фюрер начал сбор лохмотьев.
Кто быть посмеет в стороне?

Найди-ка рваную пижаму
И молью съеденную шаль
И помни: никакого хлама
Нам для правительства не жалко!..

(Перевод Л. Гинзбурга)

На протяжении четырех лет войны поэт проявил себя как умелый пропагандист, чутко реагирующий на задачи антифашистской пропаганды на фронте, в тылу и в лагерях военнопленных. Вайнерт, несмотря на то что ему, вероятно, тоже «агитпроп в зубах навяз», не мог себе позволить — хотя бы на короткий срок — отстраниться от насущных запросов фронта. Человек скромный и самоотверженный, он, по свидетельству очевидцев, стойко переносил все трудности и лишения, связанные с кочевой фронтовой жизнью, никогда не сетовал на неудобства или на перегруженность работой и не щадил даже своего здоровья. В стихах-листовках военных лет, так же, как и в других антифашистских произведениях периода эмиграции, звучала непоколебимая вера поэта в здравый смысл и революционный дух своего народа.

Его вера была искренней, она шла из глубины сердца и — как это иногда бывает — звучала немного наивно. Теперь стало ясно, что Бредель, Вайнерт, Вольф и некоторые другие писатели в известной мере переоценивали силы антифашистского сопротивления, идеализировали сознательность своего народа. Иной критик сейчас поставит им это в упрек. Но если взглянуть на их позицию исторически, если вспомнить то тревожное и трудное время, то придется признать, что тогда они не могли думать и писать иначе. Эта вера порождалась целостностью и монолитностью их мировоззрения, их преданностью благородному и высокогуманному делу, в которое они внесли свою лепту и которое восторжествовало благодаря героизму и мужеству советских воинов, советского народа.

И еще один костер

Знамя, водруженное отважными советскими воинами над рейхстагом, возвестило начало новой эпохи в истории немецкой нации. «Восемь миллионов убитых, полный развал экономики и огромные разрушения, нужда и хаос — таково было наследие гитлеровского режима, оставленное им немецкому народу. Голод и болезни угрожали миллионам людей... Глубокая подавленность, деморализация и неверие в будущее Германии царили среди широких кругов населения. Миллионы немцев были отравлены нацистской идеологией. В этой обстановке на немецкий рабочий класс, десятки тысяч лучших сыновей которого были убиты фашистами, легла большая ответственность за судьбу нации. Он был единственной силой, способной спасти немецкий народ от гибели и повести его по новому пути к миролюбивой и демократической Германии, а затем к строительству социализма»¹.

¹ «Очерки истории германского рабочего движения». Берлин, Академи-ферлаг, 1964, стр. 151.

В своей благородной миссии немецкий пролетариат с первых же дней получил поддержку советских оккупационных властей, все усилия которых были направлены на осуществление принципов подлинного гуманизма и пролетарского интернационализма. Впервые в истории страна-победительница оказывала реальную и бескорыстную помощь народу, армия которого совершила чудовищные преступления и разгромила пол-Европы. Эта помощь носила политический, материальный и моральный характер.

Сейчас, когда Германская Демократическая Республика существует уже три десятилетия, тревожная напряженность первых послевоенных лет многим кажется историческим плюсквамперфектом. Но нам, тем, кто был в эти годы в Германии и непосредственно помогал немецким трудящимся создавать новую демократию, строить социалистическую республику, эти суровые дни запомнились надолго. И дело здесь не только в многочисленных диверсиях, политических провокациях, злобой и хитрой вражеской пропаганде, не только в трудностях строительства, невысоком жизненном уровне и всяческих неполадках. Новый государственный строй мог доказать свое превосходство над старым, капиталистическим, лишь в том случае, если он приводил народ и к материальному благополучию, и к подъему в духовной жизни страны. Необходимо было преодолеть разрушительные последствия войны и в промышленности и в людских душах. Надо было помочь каждому труженику найти себе место в новой жизни и обрести устойчивую моральную опору. Без этого социализм не смог бы победить в ГДР окончательно.

Идеологическая борьба в самых различных аспектах экономики и культуры достигла большой остроты с первых же дней демократического возрождения Германии. Реакция использовала все возможности, все лазейки, чтобы затормозить и свести на нет подлинную и широкую демократизацию страны. В трудной схватке с реакцией, с фашистским охвостом и его покровителями каждый боец идеологического фронта был, как говорится, на вес золота.

Большая группа писателей-антифашистов с воодушевлением встала в ряды строителей и борцов за демократическое обновление Германии. Они опирались на свой

опыт, на суровую закалку периода эмиграции. И снова в авангарде мы видим писателей-коммунистов, вернувшихся на родину или вышедших из подполья. Они принесли в литературу ясное представление о прошлом, настоящем и будущем немецкой нации. Их творческие завоевания в тяжелые годы во многом определили дальнейшее развитие немецкой литературы послевоенного времени. Растерянности, пассивности, меланхолии некоторых послевоенных произведений они противопоставили свое боевое, партийное, глубоко оптимистическое творчество, свою неукротимую энергию в решении практических дел, свою непримиримость в вопросах идеологии. Их произведения и — что было тогда не менее важно — их повседневное участие в культурном строительстве имели большое значение.

Довольно быстро появились первые демократические газеты — «Берлинер цайтунг» и «Тэглихе рундшау»¹. В столице уже в 1945 году были созданы крупные издательства «Дитц-ферлаг» и «Ауфбау-ферлаг», последнее выпускало главным образом художественную литературу. В 1946 году «ДЕФА» (тогда еще акционерное общество) показала свой первый фильм «Убийцы среди нас».

В канун 1944 года Фридрих Вольф писал известному театральному деятелю Карлу Эберту: «С большим нетерпением жду я того момента, когда мы сможем вместе работать на театральном фронте. С падением Гитлера в Германии начнется неслыханное пробуждение; немецкий народ с жаром спросит себя: как все это могло произойти? И театр как общественный институт займет место на переднем крае при решении этого вопроса»².

Надежды драматурга сбылись — увы! — не сразу. Колоссальные трудности сопровождали театральный сезон 1945/46 года в Берлине. Повсюду — вместо театральных зданий — обгорелые каркасы и груда руин. Чудом уцелели лишь три крупные сцены: Немецкий театр, театр

¹ Так называлась газета, созданная по решению советских оккупационных властей. «Тэглихе рундшау» выходила ежедневно с 1945 года по июль 1956 года и была одним из самых солидных и влиятельных периодических изданий; здесь с первых дней работало немало советских политработников и специалистов, успешно содействовавших в решении многих жгучих политических, экономических и культурных вопросов.

² См.: «Вопросы литературы», 1972, № 1, стр. 146.

на Шинфбауэрдам и театр имени Геббеля в Западном Берлине. Но и у этих театров не было ни средств, ни книг (даже изданий классиков), ни тем более новых пьес. А если дело и дойдет до премьеры, то оставалось сомнительным: заполнит ли полуголодная публика зрительный зал при отсутствии городского транспорта.

К тому же зрители и театральная критика, как правильно заметил Герберт Иеринг, оказались духовно опустошенными и отвыкшими от правды¹. Но правда была нужна тогда как хлеб. Что в те дни представляла собой «столичная публика»? «Тэглхэ рундшау» летом 1946 года писала: «Имеющий уши да слышит! Имеющий глаза да увидит вокруг себя призрачные фигуры вернувшихся из плена солдат, вдруг вспыхнувшую нежность в глазах развалины женщин в комбинезонах, с обсыпанными известкой лицами, когда они, работая, что-то объясняют такому солдату или угощают его куском хлеба; да увидит он детей, играющих в куклы среди руин или до сих пор еще строящих из кусочков жести «танки»; да увидит он мрачные фигуры «черного рынка», но пусть увидит и рабочих БЕВАГ, в бешеном темпе реставрирующих вагоны электрички, осушающих затопленные станции подземки, пусть увидит он на каждом углу в разбомбленных домах, где-то на третьем или четвертом этаже, подобно птичьим гнездам между небом и землей, возникающие лавки и мастерские!

И на земле, и под землей разоренного, но не сокрушенного Берлина трудятся люди, каждый со своей собственной судьбой, и в каждой заключена, а подчас и погребена глубокая правда. Вот именно об этой правде, именно при этих определенных обстоятельствах, именно для этих определенных людей и следует говорить! Обосновать нынешнюю правду жизни, отобразить ее — вот наша истинная тема².

Трудности не отпугнули энтузиастов; в первый же сезон на немецких сценах вновь пошли Лессинг («Натан Мудрый») и Шекспир («Гамлет»). Большой успех выпал на долю «Подпольщиков» Вайзенборна. Пьесы Фридриха Вольфа, «Солдат Танака» Георга Кайзера, «Мы при-

¹ См.: сб. «Верность правде жизни». М., «Прогресс», 1969, стр. 57—60.

² Ф. Вольф. Искусство — оружие! М., «Прогресс», 1967, стр. 329.

зываем вас надеяться» Фреда Денгера, «Сигнал Сталинграда» Гюнтера Зауэра и некоторые другие драмы остро прозвучали в 1945/46 году. Постепенно — прежде всего в крупных городах — пробуждалась и концертная жизнь. Об одном из концертов хочется рассказать особо.

Это был утренник, в нем выступали мастера художественного чтения. В их числе известные артисты и режиссеры (впрочем, для большинства зрителей известными они стали совсем недавно). В программе утренника — произведения классиков и писателей-антифашистов. Когда занавес медленно поднялся, публика увидела голую сцену, посреди которой пылал огромный костер. Этот театральный эффект был полон глубокого смысла. Из-за кулис в задумчивой торжественности вышел Роберт Трёш, режиссер театра на Шифбауэрдам, он подошел к костру и словно легендарный Муций Сцевола сунул свою руку в огненную стихию костра. Яростно взметнулись языки холодного театрального пламени; Роберт Трёш вынул из костра книгу, открыл ее и начал читать. Его слушали, затаив дыхание. Затем выходили другие чтецы и вынимали из костра все новые и новые книги. Эти произведения молодые зрители слышали впервые, у пожилых они пробуждали воспоминания, и радостные и горестные.

Книги были бессмертными, никакой огонь не мог их стереть с лица земли. В памяти зрителей возникало то позорное аутодафе, инсценированное крикливым палачом, от которого, как и от его сообщников, пылинки в этом мире не осталось. А книги продолжали жить. Смелые и талантливые — они неустанно звали людей к добру и миру. Их слово было ярче любого костра.

Многие из авторов уже успели вернуться в Германию. Они шли по улицам, от которых сохранились только названия. Первые впечатления были тягостны; вид материальной и духовной разрухи действовал удручающе. Но эти писатели прошли хорошую школу антифашистской борьбы и знали, что труд — лучшее лекарство от пессимизма. А работы было невпроворот. Партии требовались надежные помощники.

У Анны Зегерс есть короткий рассказ о первых часах возвращения на родину; пусть он станет заключительным аккордом этой книги. «Мы сидели на наших еще не распакованных чемоданах с наклейками разных стран и ча-

стей света. Эти наклейки были единственным, что радовало глаз в холодном и тоскливом гостиничном номере. Сколько раз за прошедшие годы сидели мы вот так же, в том или ином городе,—горстка товарищей по эмиграции. Мы только что прибыли в Берлин. Мы — дома. Много лет мы мысленно представляли себе это возвращение, скрываясь у знакомых и незнакомых друзей, на кораблях, под бомбами нацистов, в горящих городах...

Сейчас все молчали. Мы уже успели рассказать друг другу, каким чудом нам удалось спастись и вернуться на родину...

Вдруг раздался стук в дверь. И он вошел. Мы были смущены, обрадованы, даже поражены тем, что к нам пришел Вильгельм Пик. Помнится, он сказал тогда: «Добро пожаловать, дети мои. Я узнал, что вы живете здесь. Значит, решили помочь нам?»

Он сел на один из чемоданов и стал с улыбкой разглядывать бирки, запечатлевшие этапы нашего долгого пути на родину. В тот момент каждый из этапов превращался в воспоминания, в прошлое... Он внимательно расспрашивал нас о жизни, прожитой на чужбине, и каждый рассказывал об эмиграции с чувством облегчения: все казалось настолько далеким, что об этом можно было даже спокойно говорить.

Нам не было больше страшно. Мы были горды! Мы вновь обрели родину, у нас наконец появилась крыша над головой. К нам пришел первый гость. Да еще какой гость! С ним связывалось все, что составляло и, как мы чувствовали, будет составлять смысл нашей новой жизни. Наши судьбы. История Германии. Бои на улицах Берлина — я говорю не о бессмысленном сопротивлении собственному освобождению, а о тяжелых, но славных боях на баррикадах революционеров-спартаковцев.

— Добро пожаловать, дети мои! Знаете, какая радостная жизнь предстоит нам! Хотите помочь нам ее построить? Выспитесь сперва хорошенько,—сказал Вильгельм Пик.—Ведь вы наконец дома».

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	8
КОСТЕР НА ПЛОЩАДИ ОПЕРЫ	9
НЕМНОГО ИСТОРИИ	16
ПОД ЧУЖИМИ НЕБЕСАМИ	21
РОЖДЕНИЕ В БОЮ	30
НЕОБЫЧНАЯ БИБЛИОТЕКА	47
ЛИСТАЯ СТРАНИЦЫ ЖУРНАЛОВ...	53
ЗАТЕМ БЫЛО «СЛОВО»	63
ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ	80
МНОГО РИСКА, МАЛО ПРИБЫЛИ	103
«ТРИ КИТА» РЕМАРКА	118
ГОРЬКИЙ ХЛЕБ ЧУЖБИНЫ	130
ВСЕ ДОРОГИ ВЕЛИ В МАДРИД	159
ПУТЬ НЕПРЕРЫВНЫХ ИСПЫТАНИЙ	178
ПЕРЕД БОЛЬШИМИ ПЕРЕМЕНАМИ	201
ДУХ ГЕЯНЕ В МЕКСИКЕ	215
ТРАНЗИТ, ИЛИ ТАК ПРИХОДИТ СЛАВА ЗЕМНАЯ	237
ДОМ У СЕМИ ПАЛЬМ	262
ПЛАМЯ И ЗОЛА	276
«ПРАВО, Я ЖИВУ В МРАЧНЫЕ ВРЕМЕНА...»	297
БОМАРШЕ ВО ФРАНЦУЗСКОМ КОНЦЛАГЕРЕ	323
СТРАДАНИЯ МЕЛЬПОМЕНИ	349
ЗВОНКИЙ ГОЛОС ПОЭЗИИ	355
СМРАД КОРИЧНЕВОЙ КУХНИ	370
ЛИТЕРАТУРА ВНУТРЕННЕЙ ОППОЗИЦИИ	381
ЧЕЛОВЕК В ЧЕРНОЙ МАСКЕ	391
И ОДИН В ПОЛЕ ВОИН	404
ПРИЗЫВЫ В НОЧЬ	413
И ЕЩЕ ОДИН КОСТЕР	433

Валентин Николаевич Девекин

НЕ СГОРЕВШИЕ НА КОСТРЕ

М., «Советский писатель», 1979, 440 стр.

План выпуска 1979 г. № 382

Художник В. В. Локшин

Редактор В. П. Балашов

Худож. редактор Н. С. Лавреячев

Техн. редактор Ф. Г. Шапиро

Корректоры Т. П. Лейзерович

и И. Ф. Сологуб

ИБ № 1415

Сдано в набор 10.10.78. Подписано к печати 23.03.79.
А04260. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 23,94. Уч.-изд. л. 23,57. Тираж 40 000 экз. Заказ № 3241. Цена 1 р. 30 к. Издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28

ЦЕНРИХ МАНН

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ

ЭРИХ ВАЙНЕРТ

СТЕФАН ЦВЕЙГ

МЕРИНГ

АРНОЛЬД ЦВЕЙГ
АНИНА ЗЕТЕРС

АИОН
ФРЕЙХТВАНГЕР

ВАЙСКОПФ

ТОМАС МАНН

ТОЛЛЕР

ИОГАННЕС БЕХЕР

ВИЛАИ

БРЕДЕЛЬ

КЛАУС МАНН

ЭГОН ЭРВИН КИШ

ФРИДРИХ ВОЛЬФ

